في انتظار ميلاد جديد للمسرح الألماني

انطلق تجديد المسرح الألماني في منتصف الثمانينات من مدينة بريمن، حيث أُعلن فيها عن نهاية مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية، هذا المسرح الذي جهد كي يكون استمرارًا لمرحلة ما بعد التعبيرية ولتقاليد الثلاثينات المسرحية. وفي الوقت ذاته تحمّل هذا المسرح، نظرًا لما كان يعانيه من شحّ في المواد، ومن فقر روحي، في سنوات ما بعد الحرب الخاسرة، نتائج ذلك على الصعيد الجمالي.
لقد كان التمثيل يجري في قاعات عارية تخلو من التجهيزات التقنية، ومن اللوحات الحسية، لهذا كان اعتماد التمثيل على الكلمة، والشعر. وكان اعتماده على الخطباء أكثر من اعتماده على الممثلين؛ كما كان يتعمد التطرق إلى السياسة.
وكان المسرح الذي لم يكن التلفزيون قد بدأ بمزاحمته، يسعى إلى إيصال قيم مثالية في عالم بدا غير معقول، كما يسعى إلى إعادة البعد الإنساني إلى صورة الإنسان الممزقة. لهذا خطا المسرح خطوات نحو الاحتفالية، مثلما خطا خطوات باتجاه أن يكون باعثًا على الملل.
لقد جمع المدير الجديد لمسرح مدينة بريمن، كورت هوبنر (1) مخرجين، ومصممين، وكتّاب مسرح، ينتمون إلى جيل الشباب، تلمّسوا أبعاد الصحوة الاجتماعية قبيل قيام الحركة الطلابية سنة 1968، وعملوا على تطوير الفنون الأخرى، لكي تسهم في بعث المسرح وإخصابه. فاستطاع فيلفرد مينكس (2) أن يقوم بثورة في عالم التجهيزات المسرحية، معتمدًا بطريقة متحدية على عناصر الأغنية الشعبية، وعالم الدعاية، حتّى عندما يخرج الأعمال الكلاسيكية. أمّا المخرجون من أمثال: بيتر صادق، وبيتر باليتش (3)، وكلاوس ميشائيل غروبر (4)، وبيتر شتاين (5) وكذلك السينمائي راينر فيرنر فاسبندر؛ فقد حرروا الأعمال الكلاسيكية، وأعادوا قراءتها لكي تصبح ملائمة لأذواقنا. فصار المرح، والنكتة والرغبة في التسلية من الأمور المهمّة في التمثيل، الأمر الذي أدّى إلى اختفاء التأمل والتفكير. ومن جهة أخرى، فقد كان لهذا جميعه أثر واضح في إثارة الصدمة لدى الجمهور. لقد ارتحل مع بيتر شتاين عدد كبير من ممثلي فرقة بريمن إلى برلين، وأسسوا هناك أكثر المسارح أهمية في ألمانيا، مسرحًا ذا سمعة وشهرة دولية. فبريمن تشكل نقطة الانطلاق لكل التطورات المهمّة في المسرح، فقد صار بيتر صادق مديرًا لمسرح بوخوم، ثمّ مديرًا لمسرح هامبورغ. أمّا بيتر باليتش، فقد صار كبير الممثلين في شتوتغارت، ومن ثمّ في فرانكفورت، حيث أدخل لأوّل مرّة مبدأ مشاركة جميع العاملين في المسرح في القرارات.
لقد صبغ مسرح بريمن مسرح السبعينات بطابعه الذي يتمثل في الابتعاد عن الوهم، وتوخي المتعة، والقدرة الكبرى على الإقناع الفنّي. إنّ المخرجين يشكّلون الشخصيات المحورية في العمل المسرحي. ولكنّ الممثلين بدءوا بالتحرير التدريجي، ليصبحوا شركاء أكثر وعيًا، وهو يقومون بأداء بطولة الأعمال المسرحية. فقد ارتبط بالمخرجين المتميّزن مجموعة من الممثلين المتفقين في الاتجاهات الفنّية. وكان هؤلاء الممثلون يلحقون بالمخرجين حيثما ذهبوا، وعند حدوث أي تغيير في عقود التزام هؤلاء المخرجين بالعمل، فإنّهم كانوا يذهبون إلى المسارح الأخرى كمخرجي شرف. وقد أدّى ذلك إلى تسارع انحلال الفرق المسرحية المستقرة التي كان وجودها علامة مميزة لألمانيا، والتي استطاعت أن تضمن مستوى فنّيًا، مستقرًا، على صعيد النوع، للمسرح. وهذا يعني أنّ الممثلين والمخرجين لا يرتبطون بخشبة المسرح التي يعملون عليها لفترة طويلة، فكانوا ينتهزون الفرصة للعمل في التلفزيون أو في المسارح الخاصّة، أو يعرضون أنفسهم للعمل في المسارح الأجنبية في دور العرض الكبرى. وقد تكتّل عدد غير قليل

(1) Kurt Hübner
(2) Wilfried Minks

(3) Peter Palitzsch (4) Klaus Michael Grüber
(5) Peter Stein

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الممثلين حول مخرجين بعينهم، فجرّهم ذلك إلى واجبات أخرى، سواء أمثّلين ملتزمين بالعمل كانوا أم ممثّلينا زوّاراً، فصار ذلك بمثابة شروط إضافية عليهم. لذا غدت تنقلات النجوم التي كانت منتشرة في القرن التاسع عشر ظاهرة واسعة. وقد أثقل هذا من مهمة المسرح من حيث التخطيط والإعداد، فصار الممثلون ذوو الشعبية يتنقلون بين المسارح، وصارت التغييرات المفاجئة وغير القابلة للتجنب في الخطة المسرحية في مكان معيّن، تُحدث إشكالات في مكان آخر، فصار ما كان يحدث في الأوبرا منذ فترة طويلة، وهو ظهور ممثل بديل على خشبة المسرح، أمرًا عاديًا في المسرحيات.

إنَّ المرونة الجديدة، وحركة تنقل الممثلين المهمين بين المسارح لها محاسن ومساوئ، تكسب المخرجين والممثلين، موضوع الاهتمام، شعبية ضخمة في العديد من المدن، ولكنّها، وبغض النظر عن مقدار ما تتحلى به عقود العمل من أمانة في التطبيق بالنظر إلى حجم الإغراءات، أسهمت في طمس المعالم الفنّية الخالصة، لكل مسرح من المسارح الكبرى، منذ أن بدأت تتكرر عملية انتقال الإخراج بين خشبات المسارح بهدف التوفير المادي.

إنَّ ألمانيا لا تمتلك منذ عام 1945 عاصمة للمسرح. ولم يعد باستطاعة مدينة برلين، أن تقوم بمثل هذه المهمة، لأنّها كانت مقسّمة منذ ما يزيد على أربعين سنة، ولأن نصفها، كالجزيرة، كان يقع في الجمهورية الألمانية الديمقراطية. لهذا نشأت مراكز مسرحية جديدة، لا في المدن الكبرى وحدها بجمهورية ألمانيا الاتحادية مثل هامبورغ، وميونخ، وكولونيا، وفرانكفورت، و دوسلدورف، وإنّما كذلك في وسط منطقة الرور في مدينة بوخوم، وأحيانًا في دارمشتات وبريمن. وقد عانت هذه المسارح فيما يتعلق بخصوصيتها الفنّية الثابتة، لأنّها تتقاسم الممثلين والمخرجين أنفسهم. ولعله من الممكن أن تتمكن برلين، عاصمة ألمانيا الموّحدة، من استعادة أهميتها كمدينة للمسرح، وأن تتمكن من جذب الطاقات المتميزة وتستطيع الاحتفاظ بها.

ولم يعد ثمة أسلوب مسرحي واحد ملزم، بل أصبحت الأساليب كثيرة متنوعة تراوح بين أسلوب يعتمد الملاحظة الدقيقة للواقع، وبين آخر يعرض الأشباح والخيالات على المسرح، وثالث يلحُّ على النقد الاجتماعي، وبين أسلوب يشابه عروض الفرق الاستعراضية. وتستخدم هذه الأساليب في المسرح التجريبي فتطبّق على مسرحيات معروفة. وإذا ما استعرضتَ الأعمال المسرحية المهمة، رأيت أنّها تدل دلالة واضحة على أسلوب مخرجيها في العمل، كما أدّاه الممثلون. أمّا عدد المخرجين الممتازين فقليل، وأكثرهم في الخمسين، ولا يدلُّ شيء بعدُ على أنَّ جيلاً جديدًا من المخرجين سيخلفهم. وأكثر المخرجين المهمين صاروا مديرين للمسارح، وهم لا يحسون بأنَّ جيلاً جديدًا يتحداهم فمالوا إلى الركود؛ وهذا ما يحسُّ به المهتم بالمسرح.

ويقابل هذا الركود دفعات من نشاط أتى بها في السنوات الأخيرة بعض المخرجين من الجمهورية الألمانية الديمقراطية (سابقًا). فقد قدم هؤلاء، بما لهم من تجارب مختلفة، رؤية جديدة للمسرح. وقد تأقلموا في الغرب سريعا بعدما أداروا ظهورهم للجمهورية الألمانية الديمقراطية.

ومما يشغل بال العاملين في المسرح هذه الأيام، الحفاظُ على الحركة المسرحية الغنية في الولايات الألمانية الجديدة في الشرق وتجنيبها شرَّ الضائقة المالية؛ إذ أنَّ هذه المسارح لا تستطيع، ولاتستطيع المدن التي هي فيها، أن تقوم بنفقاتها على نحو مرض. والوضع في غرب ألمانيا، على أية حال، لا يختلف كثيرًا عنه في شرقها، فالجدل في الأمور المالية الذي يدور حول عجز الميزانية العامّة قد شلَّ العمل المسرحي.

وباختصار، فإنَّ المسرح الألماني يعيش من مخزونه الفنّي، وهو ينتظر ميلادًا جديدًا، كما حدث ذلك قبل خمس وعشرين سنة في بريمن.

فيرنر شولتسه – رايمبيل

بوتو شتراوس، «المرشدة السياحية» (العرض الأوّل في عام 1986)؛ برلين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حديث مع الممثّل المسرحي غيرت فوس

أجرى اللقاء كلاوس ديرموتس

قد يكون الممثل المسرحي غيرت فوس (1) المولود عام 1941 في شنغهاي من أنجح ممثلي جيله. ارتحل مع كلاوس بيمان (2) من مدينة شتوتغارت إلى مدينة بوخوم. ومن هناك إلى مدينة فيينا عام 1987، حيث أدهش بعرضه الأوّل محبي المسرح، وهو مسرحية «رتشارد الثالث» لشكسبير حتّى أولئك الذين كانوا عاقدين العزم على ألاّ يقبلوا بيمان وغزوه الألماني. بعدها ارتبط اسم فوس بشخصيات شكسبير، فمثّل بروسبيرو بإخراج بيمان، وعطيل بإخراج تابوري، وشايلوك وإيفانوف بإخراج بيتر صادق. وهو يستعد الآن لتمثيل «مكبث» بإخراج بيمان.

الصحيفة: لقد تحدث بيرنهارد مينتي في كتابه «ذكريات ممثل» عن حلمين من أحلام طفولته فقد رأى نفسه في الحلم الأوّل حقلاً تماوج فيه السنابل، وفي الثاني وجد نفسه مسجّى مثل «قضبان سكة الحديد الممتدّة أمام القطارات عند دخولها محطة كبيرة». هل حلمت مثل هذه الأحلام؟ وهل انعكست رؤى هذه الأحلام في عملك؟

فوس: في السنوات الأخيرة، تكوّنت لدي القناعة أنّ عملي ما هو إلاّ رحلة إلى قارة مجهولة، فإذا ما كان العمل جميلاً امتازت الرحلة امتيازًا خاصًا بالمغامرة.

الصحيفة: ما هو المهمُّ بالنسبة لك في هذه الرحلة؟ هل هو بحثك عن هيئة جديدة للدور الذي تنوي تمثيله؟

فوس: نعم، هذا هو حلمي، هو ذا الشيء الجميل في مهنة التمثيل، فالممثل يستطيع أن يتقمّص، ويتحوّل، ويتغيّر، ويغيّر من نفسه. وإنّني أتذكّر الشيء المدهش عندما ذهبت إلى المسرح في طفولتي وشبابي، كنت أتعجب وأعجب من قدرة الممثلين على إخفاء شخصياتهم الحقيقية، فلا يستطيع المشاهد أن يتعرّف الشخصيةَ الحقيقية للممثل، بل يعرفه من خلال الدور الذي يمثله. وأنا أجد أنّ التحوُّل والتقمُّص من أصعب الأمور على الممثل. قد يعود سبب تعجبي إلى اعتيادي على مشاهدة الأفلام في السينما سابقًا، فالسينما فن يتقن تحقيق الوهم، فبينما يظهر الممثل إنسانًا آخر تمامًا في فيلم ما، تراه شخصية مختلفة في أفلام أخرى. وقد كان هذا، بالنسبة لي، شيئًا مثاليًا، خارقًا، مدهشًا: أن يتقمصَ الممثل الدور، ويجد فيه هيئة أخرى، جسدًا آخر، صوتًا مختلفًا، مداخل أخرى تمكّنه من تقديم حركات مختلفة بيديه، وتعابير مغايرة في وجهه وعيونه، لذا تراني ما زلت أبحث عن سرّ الأشياء التي أعجبت بها، والتي أثارت انتباهي.

الصحيفة: هل تعتقد أنّ دقة الملاحظة، ملاحظة الناس في الحياة اليومية، تساعد على الاكتشافات الجسدية؟

فوس: عندما أعمل على تجسيد شخصية من الشخصيات، أجمع كل الملاحظات التي تساعدني على تقمص الدور، والتي سبق أن أختزنتها في ذاكرتي الانفعالية من خلال مراقبتي

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

(1) Gert Voss (2) Claus Peymann

وملاحظتي لكل الظواهر الحياتية التي تصادفني في الشارع ، والمقهى ، والمطعم ، والسينما ، وحتَّى في المسرح أهتمّ بها ، وأقوم بالتالي بتحليلها ودراستها ؛ لأنَّنا عندما ننظر إلى الحياة بدقة ، نكتشف أنَّ في الحياة البشرية عددًا لا يحصى من الخصائص والظواهر والتفاصيل التي نصادفها ونعايشها يوميًا في العالم ، وهي تحدث أمام أعيننا مرة واحدة فقط ، ولا يمكن أن تتكرر لأنَّ الحياة البشرية لا تحتوي على القوالب الجامدة ، الكليشيهات ، مؤكِّدة أنَّ لها أشكالاً كثيرة ، وليس شكلاً واحدًا .

وعندما أجتاز المراحل العاطفية الأولى أحاول أن أوجد للشخصية استقلالها الذي يشكِّل كيانها . بعدها أبدأ ببطء وهدوء متناه بمراقبة الشخصية ، ماذا تلبس ؟ وما هو أثر اللباس في حركاتها ؟ ما هو شكل حذائها ؟ وما هو لونه ؟ كيف تستعمل الملحقات المسرحية (الأكسسوارات) ؟ كيف تستعمل يديها ؟ وكيف تغير من هيأتها ؟ كيف تدخل ؟ وكيف تخرج ؟ وأعمد ، في البداية ، إلى أساليب عامَّة ، لأيسِّر الأمر على نفسي ، فعندما مثَّلت دور عطيل ، أُخذت بغرابة هذا الإنسان واختلافه عن سواه ، لكنَّني كنت كسواي ، لذا حاولت أن أجعل نفسي غريبًا ، فتخيلت في البداية تخيلاً طفوليًا بعض الشيء ، وهو أنَّ لي لغة غير لغتي ، وأنَّ لي صوتًا غير صوتي .

في البداية تألمت كثيرًا ، لأنَّ هذه الصفات لم تكن من خصالي ، ولكن مع التمثيل تحولت هذه التصورات إلى شيء من طبيعتي ، لكثرة ما يلح خيال الممثل على تصورها .

لقد كنت مذهولاً من البساطة والوضوح الشديدين في شخصية عطيل ، ومندهشًا من ذله نفسه دونما تردد ، فحاولت اكتساب خصائص جسدية تجعلني أبدو أكثر انفتاحًا ، خصائص تجعل الناس قادرين على مهاجمتي .

الصحيفة : هل للمعاناة التي تحدث بسبب الاعتقاد ، والصدق ، والوضوح صلة بمهنة التمثيل ؟

فوس : نعم . لأنَّ الخيال نقطة المعاناة الكبرى ، وهو الأهم عند الإنسان . والمعاناة أهم الصفات وأجملها عند الممثل . إنَّ الإنسان الذي يعمل بهمَّة ، وجديَّة ، وشجاعة يعاني كثيرًا ، لا لشيء ، إلاَّ لأنَّه يعمل ، والممثل يعاني لأنَّه يسعى إلى أن يكون واضحًا للعاملين معه ، وصادقًا في التمثيل .

الصحيفة : من أين لك كل هذه الطاقة التي تساعدك على تحمُّل المعاناة ؟

فوس : أنا لا أفكر كثيرًا بما ستكلفني ، وأبذل من طاقتي ، ما دامت تقدِّم لي هذا الحجم من المتعة . حقًا إنَّها مثل صعود الجبل ، فحبُّ الاستطلاع والترقب للوصول إلى القمة يمنح القوة ، والصبر ، والتحمل . وما أن يصل المرء إلى مبتغاه حتى يكون في منتهى السعادة والفرح ، ويترك وراءه التعب والجهد الذي بذله ، ما دام هذا الجهد قد أوصله إلى اكتشاف عالم القمَّة ؛ لهذا ، أنا لا أفكِّر كثيرًا في الجهد والطاقة اللذين بُذلا ، ما دامت متعة الاكتشاف قد تحققت ، وما دمت اجتزت المسافة التي كنت أصبو إليها .

الصحيفة : ما الذي يجب أن يقوم به المسرح ، أو ما الذي يستطيع المسرح أن ينجزه ؟

فوس : إنَّ المتغير الوحيد عندي هو شعوري بأنَّ المسرح يتشابه على المشاهد حتَّى يحسبه حقيقة ؛ فالمسرح يبلغ حدَّه الأقصى من الإثارة عندما يرى المشاهد على خشبة المسرح مجموعة من الحوادث والأحداث ، لا عملاً محكومًا بقواعد ثابتة في الحركة والقول . فأنا أجد في المسرح دائمًا الواقع مكبَّرًا . فعندما أكون في المسرح أحس برغبة ، بمخاطبة إنسان ، لأسلك وإياه في المتاهات .

الصحيفة : هل تُدخل الإغراء والتشويق في واجباتك كممثل ؟

فوس : نعم . أعتقد أنَّ الإثارة والإغراء هما أهم شيء في المسرح . لذا ، على الممثل أن يجعل المشاهد يتابعه ، ويهتم به ، وأن يثير فضوله ، ويشده إلى ما يفعله .

الصحيفة : هل ترغب أيضًا في أن تؤلم المشاهد ؟

فوس : طبيعي ، ولكن الألم ليس الأساس عندي . فعندما ينشغل المرء بحياة الإنسان ويتعامل معه سوف يظهر الألم ، ولكن يمكن للمسرح أن يوقظ الرؤيا ، والأحلام ، وأن يؤجج الأشواق .

الصحيفة : ماذا تفعل الأشواق التي يؤججها المسرح ، تلك التي لا يستطيع المشاهد أن يعيشها في حياته اليومية؟ إنّك تضعه أمام هوّة سحيقة بين أحاسيسه وبين واقع حياته الذي لا يمكن أن يتخطّاه .

فوس : بالتأكيد . . . في المسرح تقدّم الوضعيات المبالغ فيها ، على عكس ما يحدث في السينما ، إذ يجب تضخيم الأشياء والأحداث على المسرح . وإذا ما حدث العكس يكون هناك خطأ في شيء ما ، أو خيانة للعمل المسرحي . إنّ أجمل التأثيرات لديّ هي تلك التي لا تظهر أو لا يكتشفها المشاهد . لأنّ كثيرًا من التأثيرات تلغي نفسها إذا أكّدت وجودها . إنّ أجمل الأوقات التي أعيشها في المسرح هي تلك اللحظات التي لا أستطيع فيها أن أفسّر طريقة التمثيل . إنّ المسرح الذي يفرض نفسه عليّ ، ويلح في تقديم تفسيرات لما يحدث على خشبة المسرح هو مسرح متعب ومحبط . أمّا المسرح الذي يدعني وشأني ، فهو المسرح الذي يثيرني ، ويستفزني ، ويقلقني . وهو الذي يحركني ويحفزني حتى وإن صعب عليّ فهم بعض الأشياء . إنّ الأشياء المبهمة تجعلني أجلس في مقعدي متحفزًا ، باحثًا عن تفسير لما يحدث ، لهذا أعتقد أنّه على المسرح أن يبقي شيئًا مما يعرضه مبهمًا ، وأن يتسم بشيء من السرية .

الصحيفة : ولكن توماس بيرنهارد (3) يعتقد أنّه «كلما تعرفتَ بإنسان عن قرب ، كلما ازداد قرفك منه» . فهل هذا إحساسك أنت أيضًا؟

فوس : هذا صحيح في بعض الأحيان . ولكنني ، على أية حال ، لا أقول «مقرف» ، بل «مملّ» . كما اعتقد أنّه كلما شغل المرء نفسه بجدية بالآخر كلما أصبح الآخر أكثر غموضا بالنسبة إليه . ولكني مع هذا أختلف مع توماس بيرنهاد لأنني أعتقد أنه ليس بالإمكان استيعاب الآخر استيعابا كاملا . لذا تبقى الإثارة والتوتر أكثر قوة كلما احتفظ المرء ببعض الأشياء مبهمةً وسرية .

الصحيفة : إذا استطاع كلٌ من جانبه اجتياز الهوّة التي تفصله عن الآخر ، وأخفى هفواته ونواقصه وسترها ، هل يمكن لنا عندئذ أن نسمي ذلك حبًا ، كما قال جولين غرين (4)؟

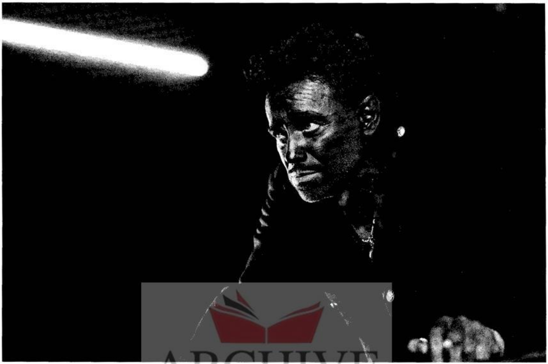
فوس : نعم . لأنّ الألغاز والغموض هي التي تشدنا في الإنسان .

الصحيفة : ألهذا السبب أنت معجب بالشخصيات الروائية لدى جوزيف كونراد (5)؟

فوس : نعم ، هذا له علاقة مهمة جدًا في حياتي الخاصّة . لقد ولدت في آسيا ، وقت برحلة بحريّة طويلة ، كانت ، وما زالت من أهمّ الأحداث المثيرة في حياتي . لقد أعجبت دائمًا بالناس الذين أبحروا لرؤية العالم . إنّي قرأت مؤخرًا كتابًا حول جيمس كوك (6) . فهو رجل قام برحلة حول العالم في وقت كانت فيه معرفة الناس بالعالم ضئيلة جدًا . لقد أراد أن يربط بين المحيطين الأطلسي والهادي ، ولكنّه أدرك في النهاية أنّه قد ضلّ طريقه ، في القطب الشمالي ، حيث كل شيء بارد ومتجمّد . فعاد إلى هاواي . وقد كان أهلها جعلوه إلهًا عليهم . لقد ألّهوه لأنّه كان أول شخص وطئ أرض هذه الجزيرة ومعه خيل ، وهم لم يروا خيلا في حياتهم قطّ . ثم إنّ جيمس كوك ، كلّما اختلف إلى الجزيرة ، ازدادت قدرة السكان الأصليين على اكتشاف صفات إنسانية فيه . وبعد محاولته الفاشلة الربطَ بين المحيطين الأطلسي والهادي ، أراد جيمس كوك أن يقضي الشتاء في هاواي . لقد كانوا ينتظرونه ، وكان عليه أن لا يطيل الإقامة ، لأنّ طقوس عودة الإله كانت تتم ضمن دورة زمنية محددة . وكان كوك يدرك هذا جيدًا ، ويدرك أنّ عليه أن يترك الجزيرة في هذا الوقت ، فأبحر على ظهر سفينته ، لكنّ عاصفة عاتية حطّمت السفينة ، وأجبرته على النكوص . وكانت تلك لحظة موته المحتم ، لأنّه سقط نهائيًا من أعين السكان ، وأضاع كل الصفات الإلهية عندما ظهر أمامهم مجرد شخص عادي لا يملك قوّة خارقة ، اضطُرّ إلى العودة بسبب عاصفة . لقد قتلوه شرّ قتلة ، ضحّوا به . وبهذه الطريقة تخلصوا من سيطرته . ورغم أنّ نهاية جيمس كوك كانت محزنة ، إلاّ أنّ قصته قصّة رائعة : قصّة رحّالة يأخذ في اكتشاف العالم ويصل إلى مرتبة الإله عند بعض الناس ؛ ولكنّه لم يتقن تمثيل الدور ؛ لذا وجب عليه الفناء .

(3) Thomas Bernhard
(4) Julien Green (5) Joseph Conrad (6) James CooK

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



غيرت فوس في دور عطيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحيفة : هل لميلادك في شنغهاي ، وإقامتك حتى السادسة عشرة في آسيا تأثير في شخصيتك؟

فوس : ربما يكمن تأثير ذلك في أنني الآن لست متزمتًا في امتلاك العاطفة القومية . لم يكن عندي أية علاقة تجاه ألمانيا . بل ربما لدي إحساس ضئيل بأنني أجنبي ، وهذا أمر اعتدت عليه منذ كان والداي يرحلان من الصين إلى أستراليا ، أو إلى أي مكان آخر ، وحتى حينما عدنا ، أنا وأخي ، بعد الحرب إلى ألمانيا . وعندما رأينا هامبورغ المدمرة والبيوت المهدمة ، تجولنا في المدينة كمن ينقب عن الكنوز ، فلم نكن ندرك المأساة والكارثة ؛ لأننا كنا في شنغهاي أثناء الحرب . ومعارك الحرب العالمية لم تمتد إلى شانغاي ، ما عدا بعض المصادمات الجوية بين الصينيين الشماليين واليابانيين . فأنا لم أكن على شعور بالحرب ، لا عن طريق الحواس ، ولا – بطبيعة الحال – عن طريق العقل .

الصحيفة : فهل كان هذا بالنسبة إليك مغامرة مذهلة ومؤثرة؟

فوس : نعم ، بالتأكيد . لقد اكتسبت خصائص معينة توفرت لي في الصين ، فجعلتني صبورًا ، وساهمت في تطوير كثير من قدراتي ، تلك القدرات التي يمتلكها الصينيون أكثر من الأوروبيين .

الصحيفة : هل أثَّر ذلك في شخصيتك وعمّقها؟

فوس : هذا ما لا أستطيع أن أبتَّ فيه . وكل ما أستطيع أن أقرّ به هو أنّي معجب شديد الإعجاب بخصائص الصينيين المذكورة وبما لديهم من الهدوء والرصانة .

الصحيفة : إنَّ أجمل مقطع عندي في كتاب يوزف كونراد «اللورد جيم» المقطع الذي يسأل فيه مارلوفه الحجرَ الألماني كيف يجب على المرء أن يعيش؟ فيجيبه : «الطريق الوحيدة هي أن تستسلم للعناصر المدمرة ، وأن تدع البحر العميقَ العميق يحملك واقفًا بينما تجذف أنت بيديك ورجيلك» ، فماذا يعني الاستسلام للعناصر المدمرة؟

فوس : فينا ، نحن البشر ، دافع مدمّر . بل إنّ سعي الإنسان إلى معرفة ما هو جديد يعني حتمًا تدمير ما كان يعرفه . وفي المسرح أيضًا كل عمل جديد هو تحطيم للقديم ، والعرض الجديد يجب أن يكتشف ، ويدمر ما قبله ، ليصل إلى جديد ، ويبقى الخطر قائمًا أن يدمر العملُ الجديد العملَ القديم دون أن يصل إلى ما هو جديد . لقد كان شيئًا بديعًا أن أوقف صادق التمارين يومًا قائلاً لنا : «لقد مثلتم تمثيلكم هذا ، كما لو أردتم أن تثبتوا لي أنكم أديتم واجباتكم اليومية ، إنّكم تعلمتم ما تدربنا عليه في التدريب الأخير ، ما اتفقنا عليه ، وهذا هو تمامًا ما لا يهمني . إنَّ الإتقان يميت المسرح ، وأفضل من الإتقان أن يترك الممثل نفسه للمجهول ، حتّى ينشأ من المجهول شيء جديد . فعندما يتخلّى الممثل عن السعي إلى الإتقان يتكوّن المسرح . ويبقى من الرائع والجميل حقًّا أن نراقب دائمًا على المسرح أشياء غير متوقعة ، كممثل ينسى النص ، أو يتلعثم . إن حدث هذا عند الممثل معناه أنّه خرج عن مسار الشخصية والتمثيل وهذا ما يغيره ولو لحظة . إنَّ الخوف من هذه اللحظة التي تخرج الممثل عن المسار قد تحدث تغييرًا ، ولو لحظات . وإذا ما حدث هذا العطب ، قد يسأل سائلٌ : ماذا سيحدث؟ وأنا أجد دائمًا في مثل هذا مؤشرًا لما يجب المسرح أن يكون عليه .

الصحيفة : توماس بيرنهارد يعتقد أنّه يجب على المخرج بعد العرض العاشر أو الثاني عشر «أن يجلد الممثلين ، وأن يجبرهم على البدء من جديد ، وأنَّ يقول لهم كم هم سيئون» .

فوس : نعم ، هنا يمكن لنا أن نضع الإصبع على الجرح . أنا لا أؤمن أنَّ النتيجة النهائية تكمن في وصول العمل إلى العرض المسرحي ، بل بالعكس ، أحسُّ بالحزن والألم عندما أجد بعض المخرجين يتركون عملهم ولا يتابعونه في العروض اللاحقة ، لأنَّ التمارين عندما تنتهي تكون المسرحية أشبه بالحبَّة التي بدأت تُخرج نبتة ، لا أحدَ يدري تماما كيف يكون نموّها . لهذا نحتاج إلى مراقبين ذوي عيون مفتوحة ، يراقبون الممثل الذي يحمله نجاحه السابق على تكرار ما قدّمه في الليالي السابقة . إنَّ التكرار عمل يقتل المسرح . فأخطر ما في الأمر أن يحسَّ الممثل بالثقة والاطمئنان ، أن يطمئن إلى الأثر الذي يتركه تمثيله في نفس المشاهد ، عند ذلك يكون قد خان مهنة التمثيل وتخلّى عن ركن أساسي من أركانها . إنَّه من الصعب جدًا أن يصون الممثل رقّة شعوره ؛ إذ عليه – كي يفعل ذلك – أن يكون كمن ينكأ جرحه كلما أوشك على الالتئام .

الصحيفة : هل على الذي يريد أن يكون ممثلاً أن ينزف دائمًا؟

فوس : نعم ، قد يبدو ما أقوله عاطفيًا ، إلا أنَّ الأمر هكذا .

الصحيفة : كم كلّفك تمثيل شخصية إيفانوف لتشيخوف من دماء؟

فوس : إن معايشتي لشخصية إيفانوف على المسرح كانت بالنسبة إلي مغامرة كبيرة ، لأني لم أكن أعرف قبل العرض إلى أين يقودني كل هذا . لقد كانت الشخصية بالنسبة إلي لغزا ، قبل العرض وبعده . لم أضع خطوطًا محددة أمامي ، لأنَّ الشخصية لا تملك هي الأخرى خطوطًا محددة : إيفانوف إنسان لا يفهم نفسه ، أقصد بهذا أنَّه لا يعرف شيئًا عن نفسه . وقد أخطأت كلّما ظننت أنني توصّلت إلى اكتشاف جانب من جوانب شخصيّته .

الصحيفة : كيف يمكنك تمثيل التغير المستمر في الإحساس ، والذي يتبدل عادة في أجزاء من الثانية؟

فوس : إنَّ طبيعة إيفانوف شبيهة بطبيعة أكثر البشر الذين يراقبون أنفسهم باستمرار ، فيجعلون جميع الأشياء نسبية . ومن النادر جدًا أن يكون إيفانوف مماثلاً في لحظة واحدة لما كان عليه في اللحظة السابقة . لهذا كانت طريقتي في تمثيله هي أن أجعل شخصيتي بعيدة عنه ، كلما اقتربت منه ذاتيًا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحيفة : هل كنت تعطّل اقترابك من شخصيّته؟

فوس : نعم ، فالتمثيل رحلة بحث مستمرة .

الصحيفة : لقد صوّرتَ بيتر صادق بالقرصان . إلى أيّ مدى يستطيع المخرج أن يساعد الممثل؟

فوس : إنَّ صادق واحد من قلائل لا يتمسكون بقاعدة ثابتة للتمثيل ، ليس فقط في التمرين ، أو مع النص ، بل ومع الجمهور أيضا . إنَّه ينظر ، ولكنَّه لا يهتم إلا بالأشياء الصادقة . لقد أجبرني على أن أتخلى عن جميع الحيل المسرحية في مسرحية تاجر البندقية ، وكان لهذا أثر كبير في صدق تمثيلي ، إنَّه عمل عظيم ، إنَّ العمل معه درس يشبه إلى حد بعيد التأهيل في مدارس التمثيل . إنَّ الشيء الرائع عند صادق مراقبته الوثيقة ومطالبته بالتحرر من التقنيات الحرفية ، لأنَّ الممثل يستطيع أن يعمي عيون المخرج ويقنعه بما يقدم عندما يتمكن من الحرفة وصنعة التمثيل . إنَّ صادق لم يكن يعجب بكل هذه الحيل ، بل كان يساعد الممثل في تجاوز مراحل العجز واليأس .

الصحيفة : هل يمكن خداع بيان؟

فوس : أنا لم أقل هذا . بيان رجل قوي ، يبحث بقوة من أجل أن يفهم الأشياء . إنَّه يسعى دائمًا أن يوضح لنا ويقنعنا ويقنع نفسه . عند صادق لا يعني هذا شيئًا . عندما أكون في المسرح ، أكون على الأغلب مسحورًا بما يقدم الممثل من إبداع ، دون الحرص على إظهار براعته . من أمثلة ذلك ، عملنا مع بيان على مسرحية «إيفيغينه» . لقد أتعبتنا ، وأجهدتنا اللغة العالية ، كان كل شيء راقيًا وصافيًا ، لقد بحثنا كثيرًا ، وبشكل غير معقول من أجل أن نجد الواقع . ومن الطبيعي أن اللغة كانت تقف حائلاً ، وتحطم التدفق النفسي . والممثل الوحيد الذي لم يشعر بهذه المشكلة كان ممثلاً مسنًا اسمه هانس منكه ، لقد كان ينطق النصَّ بكل بساطة وسهولة ، ولم يحاول أن يتطي صهوة الصعوبة معنا . ويمكنني اليوم القول إنَّه كان الأجمل في العرض ، لأنَّه ترك نفسه في خدمة الدور مثل أي شيء جماد ، مثل الشجرة ، أو الحيوان ؛ من خلال هذا استطاع أن يقدم الدور بشكل بسيط وعظيم .

الصحيفة : تعيش الآن في فينا بعيدًا عن عالم المسرح ، حيث تبعد عنك ميونخ ستمائة كيلومتر . هل لهذا البعد علاقة بقدرتك العالية على التركيز في الدور؟

فوس : ربما يكون للانقطاع أثر ، ولكنْ ، عندما كنت أمثل في بوخوم ، وشتوتغارت كنت سعيدًا بشكل لا يصدّق ، ربما لوجود أشياء كثيرة أنتمي إليها . لقد رأيت هناك بيان ، وبابل ، وكريستين دينه . لقد عملنا سوية . أمّا في مسرح بورغتياتر هنا فإنَّ كل شيء كبير ومتباعد حتَّى أن بعضنا لا يرى بعضًا ، فالحوار هنا أشبه بالحوار في برج بابل ، فتجد مفاهيم وتصورات عن المسرح والتمثيل بعضها إلى جانب بعض وإن ناقض بعضها بعضًا .

الصحيفة : لقد قال يوزف كونراد إنَّه وجد المتعة الجسدية الحقيقية الكاملة عندما وطأت قدماه ظهر سفينة لأوّل مرة . هل مررت بإحساس مثل هذا عندما وقفت أول مرة على خشبة المسرح؟

فوس : لقد اقتربت من مهنة التمثيل بكثير من الحذر وبخوف هائل . لم أكن سعيدًا في بداية حياتي المسرحية . وقد استغرق هذا مدة طويلة ، بالرغم من أنَّني رغبت جدًا في احتراف التمثيل . لقد بدأت العمل ، في حقيقة ، في المسارح الصغيرة الريفية ، في مدينة كونستانس . وقد أتاني كلّ بتصوره عن المسرح ، ولم أكن أستطيع أن أفيد منها بشيء ، فلم أكن سوى منفذ خائف ويائس لكثير من الأشياء غير المعقولة . لقد كان ذلك جميعه مرعبًا . وكنت أفكّر دائمًا أنَّ علي أن أصل إلى مرحلة أفعل فيها ما أحب ، وما يعجبني . أمَّا إذا قبل الممثل أن يكون الموظف المنفذ لبعض المخرجين الأغبياء في الريف ، فإنَّه يدخل مداخل لا مخرج له منها . لقد كنت ، على أية حال ، محظوظًا في حياتي إذ التقيت بأشخاص أذكياء ، شاركوني تصوراتي ، وثبّتوا من عزمي ، وشدوا من أزري .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيرت فوس (عن اليسار) في مسرحية «متنوّعات غولدبيرغ» لجورج تابوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصحيفة : هل كان ذلك سبب الطفرة في شهرتك؟

فوس : لا أريد أن أسمي ذلك طفرة. لقد حدث كل شيء ببطء ، مثلما يحدث لي ذلك دائمًا في الحياة . لقد نجوت من تحت الآف السقوف ، واخترقت الآف الحواجز والطبقات .

الصحيفة : كتب جوليان غرين في مذكّراته أنَّ الإنسان عندما يجتاز الأربعين من عمره لابد وأن تكون قد صادفته مأساة . هل حدث مثل هذا في حياتك؟

فوس : كلا . . . إنَّني أغدو أسعد كلما ولجت في الكبر . فكلما تقدم الإنسان في العمر ، ازداد قدرة على التعبير . في البداية كنت أعاني من أنّ وجهي لم يكن ملائمًا لكثير من الأدوار ، لأنّه لم يكن قادرا على إظهار كلّ ما ينطوي عليه الدور الذي أمثّله من انفعالات . لذا ، فأحَبَ الممثّلين لديّ هم الممثّلون المتقدّمون سنًا ، فهؤلاء يقدرون أكثر من سواهم على الإعطاء والاندماج في الدور . هذا إن كانوا حافظوا على ذكائهم .

الصحيفة : يورغن فلم (7) يعتقد أنَّ الممثّل بعد الخمسين يبدأ بعدِّ مواسم التمثيل . في الخريف القادم سيصبح عمرك خمسين سنة ، هل تعتقد بأنَّك ستقوم بحساب مواسم التمثيل؟

فوس : أحمد الله إذ لا أفعل ذلك .

الصحيفة : ألا تفكر أبدًا بالعمر؟

فوس : كلا ، وألف كلا . لقد عشت طيلة حياتي خائفًا من الموت . لقد امتلكني هذا الشعور منذ طفولتي . إنَّه رعبي الكبير ، ولا أستطيع التخلّص منه أبدا . إنّي لا أرى للموت

(7) Jürgen Flimm

أيّ معنى على الإطلاق. ولكن مشاعري تؤكد لي أنَّ هناك أشياء كثيرة عليَّ أن أنجزها، ومن أجلها أعيش لذا، فإنِّي أجد الحياة بلا نهاية، ما دامت هناك أشياء كثيرة عليَّ أن أقوم بها. كم هو مؤلم أن يموت الإنسان هكذا فجأة، وأمامه العديد من الأمنيات والآمال. ولكن ربما يصل الإنسان، مجبرًا، إلى لحظة يقول فيها الآن أعرف كل شيء، الآن لم أعد في حاجة إلى أن أستمر في الحياة.

الصحيفة: بيرنهارد مينيتي (8) رغب عندما وصل الخمسين من عمره في أن ينتحر. هل فكرت وتأملت مثل هذه الأفكار؟

فوس: كلا، ولسبب سبب بسيط جدًا، وهو أنَّني أخاف كثيرًا من الموت. هذا لايعني أنَّني لم أكن أسير الخوف واليأس. ولكن في النهاية عندما لا أجد مخرجًا، وأستمر في التفكير بالانتحار، يتملكني غضب شديد، فأقرّر أن أتمرّد على هذه الحالة.

الصحيفة: هل جاء التمرد من اليأس؟

فوس: نعم، عندما وضعت نفسي في المواجهة، وقلت وأنا أراجع نفسي: إنَّك لم تستنفد كل الأمكانيات والقدرات، فيجب عليك أن تفتح كل المنافذ كي تأتي طاقتك الجديدة. للأسف أقوم بهذا دائمًا عندما أصل حد النهاية، مع ما في ذلك من ألم شديد. فأنا إنسان لا يستطيع أن يدخل عالمًا جديدًا إلا من خلال لحظة الضعف المطلق واليأس.

الصحيفة: لو أردت أن تقوّم حياتك فهل يوجد فيها ما يدينك؟

فوس: مررت في حياتي بدروب مخيفة، وما زلت اليوم أضرب أحيانا في طرق عجيبة أو مسدودة، ولا أحب أن أمرَّ بذلك ثانية. ولكنَّني، على أية حال، لست من الذين ينظرون إلى الماضي ويقولون: لو كان هذا الأمر أو ذاك سار عل غير ما سار عليه! بل أنا أسعد بكل يوم جديد.

الصحيفة: ما هي أجمل تجربة عشتها في المسرح؟

فوس: آخر تجربة، عرض الليلة الفائتة. وأجدني اليوم خائفًا عندما أفكر في عرض مسرحية عطيل التي سنمثلها في نهاية الأسبوع، فأسأل نفسي إن كنت أستطيع إعادتها بنفس الجودة في المرة القادمة. لذا تراني أوجّه نفسي وطاقتي استعدادًا للعرض القادم.

الصحيفة: وما هي أسوأ تجربة؟

فوس: كل لحظة سيئة هي اللحظة الأسوء، فلا مجال للتفضيل. لكنَّني أركن إلى قدرة عقلي على نسيان التجارب السيئة. لقد عايشت لحظات حالكة في المسرح، حتى في العلاقات الإنسانية، ولكنَّني لا أتحامل، ولا أذكر السوء. كما أنَّني لا أفكر في تلك اللحظات ولا أتألم، بل على العكس، تجدني أضحك من تلك اللحظات السيئة الحرجة. ولقد تجرعت هزائم لا شبيه لها، وفي كل مرة كنت أقول لنفسي هذا أسوأ ما يمكن أن يمر بك. وأنا أجد من المهم في مهنة التمثيل أن يأخذ الإنسان الأمور بيسر، فالمسرح فنٌّ يومي، فالأشياء تحدث في يوم محدد، ثم تذهب إلى غير رجعة، فلا يبقى شيء منا. وليس الأمر كذلك في السينما، فهناك يستطيع الممثل أن يعود إلى الأفلام وأن يقول انظر إلى هذا، وانظر إلى ذاك، أمّا في المسرح... لايستطيع أن يفعل ذلك لأن لحظة الحضور المسرحي هي لحظة من لحظات الحياة تذهب ولن تعود.

الصحيفة: لماذا لم تعمل في السينما؟

فوس: لأنَّني لا أجد الفرصة، فالعاملون في السينما لا يهتمون بي. كما أنَّني أرغب في العمل مع مخرجين أكن لهم فائق الاحترام، فيجب أن يكونوا، في مجال السينما، من طراز صادق، في مجال المسرح. لكنَّ المخرجين السينمائيين الذين أعجب أنا بهم لا يعرفونني، وأجد ذلك محزنًا أحيانًا، ولكني أعود فأقول لنفسي إنَّ لي في المسرح وما فيه من إثارة غنى عن العمل السينمائي. ●

(8) Bernhard Minetti

من صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب المسرحي الألماني المعاصر

فيرنر شولتسه - رايمبيل

ما زال تعلّق أصحاب القلم بالفنّ المسرحي عظيما، رغم أنّ هذا الفنّ لم يعد العنصر الوحيد الذي يقوم الأدب التمثيليّ عليه الآن. ومع أنّ الكاتب المسرحي يمكنه اليوم أن يؤلّف المسرحيّات للإذاعة والتلفزيون - وهذه إمكانيةٌ يستغلّها جلّ كتّاب المسرح - لكنّ المحكّ الفعلي لكلّ كاتب مسرحي هو المسرح، ومنصّته هي المكان الذي يتقرّر عليه النجاح أو الإخفاق؛ خاصّة إذا علمنا أنّ الكاتب المسرحي يخاطب معظم الجمهور من هذه المنصّة. وعلى سبيل المثال، فقد عُرضت مسرحيّة «الكمان الأجهر» لباتريك زوسكيند (1) نحو أربعة آلاف مرّة في السنين العشر الأخيرة، وشاهد مسرحيّة «جنرال الشيطان» لكارل تسوكماير (2) نحو مليون مشاهد في الفترة ما بين 1948 و1949، أي في عام واحد! ومع أنّ هذين المثالين خارقان لقسط النجاح المألوف، إلاّ أنّهما يُظهران أنّ التأليف المسرحي ما زال في عصرنا مجديا ومهمّا.

أمّا في ما يخصّ التأليف المسرحي باللغة الألمانية، فقد انقضى ما يقارب عشرين عاما بعد الحرب العالمية الثانية قبل أن تظهر مجموعة من الكتّاب لهم في هذا المجال مرتبة مرموقة على صعيد العالم. وكاد السويسريّان ماكس فريش (3) وفريدريش دورنمات (4) يكونان، إلى ذلك الوقت، الممثّلَين الوحيدين للأدب المسرحي المعاصر المؤلف باللغة الألمانية. وهذا لا يعني أنه لم يُؤلَّف في ألمانيا للمسرح في الفترة التي عقبت الحرب. لكنّ هذا التأليف فشل، إلى حدّ بعيد، في أن يعالج على نحو مقنع من الناحيتين الموضوعية والفنيّة أهمّ قضايا تلك الفترة، مثل قضية العبء الذي حملته ألمانيا من جرّاء فظائع الحكم الدكتاتوري السابق وحرب الإبادة. كما أنّ الأدب المسرحي الألماني فشل في عرض المشاكل التي ظهرت في ذلك الوقت في ألمانيا المحطّمة المحتلّة التي ما لبثت أن قُسّمت دولتين. وكان هذا الفشل أمرا طبيعيا، على حسب رأي غوستاف غروندكنس (5)، وهو شخصية المسرح الألماني الرئيسية في فترة ما بعد الحرب. كان ممثّلا، ومخرجا، ومديرا. قال: «أجبرَ هؤلاء الشباب طيلة سنين وسنين على الهدم والتحطيم. والآن، يُطلب منهم أن يبنوا بنفس السرعة التي حطّموا بها، وأن يتّخذوا القرارات. أليس من المخيف أن تُعالج مآسي السنين الماضية معالجةً كاملة ونهائية في مسرحيّة ذات ثلاثة فصول؟»

والمستغرب أيضا في هذا المجال هو أنّ الكتّاب المسرحيّين الألمان الأكبر سنّا، المعادين للنظام النازي الآثم لم يكونوا، إلى عام 1945، ألفوا شيئا، باستثناء ما ألفه الأدباء الذين هاجروا إلى الخارج، ولا سيّما برتولد بريشت، وكارل تسوكماير. فهؤلاء المهاجرون كتبوا مسرحيّات، وعُرضت مسرحيّاتهم على الجمهور. ومن جهة أخرى، لم تكن دور المسرح الألمانيّة قويّةَ الرغبة في المسرحيّات الجديدة التي يؤلّفها الألمان، بل كانت دور المسرح هذه مهتمّة بكلّ ما لم تسمح لها الظروف أو السلطة بعرضه طيلة عقد كامل. يعني هذا أنّ الاهتمام كان في الدرجة الأولى بالمسرحيّات الأجنبيّة الحاملة منطلقات فنّيّةً جديدة. وقد دعمت دول الاحتلال الأربع هذا الاهتمام أيّما دعم.

وتغيّر هذا الوضع منذ بداية عقد الستّينات: ظهر جيل جديد من المؤلّفين الذين لم تطبعهم وقائع الحرب، ودكتاتوريةُ الرايخ الثالث، وإنّما طبعهم عهدٌ أُعيد فيه بناء ألمانيا، وحُقّقت فيه المعجزة الاقتصادية. عهدٌ لم يتمكّن الألمان خلاله من استيعاب ماضيهم ومن هضمه. وكان النمط المسرحي السائد في ذلك الوقت نمطَ اللامعقول الذي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نذكر من أبرز مؤلّفيه أوجين إيونسكو (6)، وساموييل بيكيت (7). وشرع ذلك الجيل الجديد من المؤلّفين في تحويل اهتمام الجمهور من رموز المسرح اللامعقول وتراكيبه الفكريّة إلى المواضيع السياسية والاجتماعية. وحاولوا، بطريقة نقديّة، أن يعالجوا مسألة ذنب الألمان، وآثار ذلك الذنب في جمهورية ألمانيا الاتّحادية التي هي مختلفة كلّ الاختلاف عن الرايخ السابق في تكونها ودستورها. وقد كتب أولائك المؤلّفون الشباب مسرحيّات جاءت في معظمها حاملة صبغةً سياسيّة حادّة، وطابعا ديمقراطيا جذريا، وناقدةً للأوضاع الاجتماعية ولظواهر العصر. كما عبّرت تلك المسرحيّات عن شعور بالقلق الفكري وعن نعي للبنى المتحجّرة في مجتمع رجعي «مشبّع».

وعني ذلك الجيل الجديد من المؤلّفين بصحّة أحداث الرواية عناية خاصّة. فلم يريدوا لتلك الأحداث أن يبدو عليها الوضع والصنعة، وأن تظهد نابعة من خيال المؤلّف، وإنّما أرادوها شبيهة بالوثائق العلمية التي لا تحتاج إلى تعليق ولا تأويل. وهكذا ظهرت الصيغة الألمانية للمسرحية الوثائقية؛ وقد شقّت بسرعة طريقها إلى النجاح، واشتهر بها داخل ألمانيا وخارجها مؤلّفون مسرحيّون من أمثال رولف هوخهوت (8)، وهاينار كيبّهارد (9)، وبيتر فايس (10).

ويبدو لنا الآن أنّ مسرحيّاتهم تلك كانت كالحدس في أمر الانتفاضة السياسيّة التي حدثت في المجتمع في إبّان الحركة الطلاّبية التي اندلعت في عامي 1967 و1968؛ ولم تندلع في ألمانيا وحدها.

وكان في تلك الفترة مؤلّفون مسرحيّون آخرون، اهتمّوا بالمواضيع السياسية. هم الآخرون، لكنّهم اتّبعوا في أعمالهم أسلوب الرواية الشعبيّة الناقدة، كما كانت في أعوام العشرينات. من هؤلاء نذكر على وجه الخصوص فرانتس كسافر كروتس (11)، وراينر فيرنر فاسبندر (12) الذي اشتهر من بعدُ في الإخراج السينمائي شهرة عالمية.

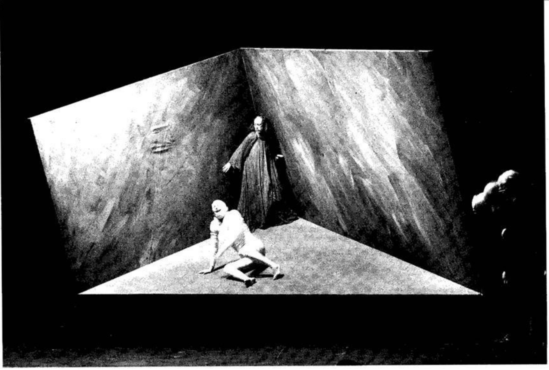
حدث في أواخر الستّينات وأوائل السبعينات ما نريد أن نعبّر عنه بانفجار قويّ للمواهب في ألمانيا، بما فيها الجمهورية الألمانية الديمقراطيّة سابقا حيث نمت شهرة هاينر مولّر (13)، وفولكر براون (14)، وبيتر هاكس (15) نموّا مطّردا إلى أن بلغت العالم الغربي. كان الإنتاج المسرحي متنوّعا، وكانت مواضيعه متنوّعة أيضا، منها التقليدية المعهودة، ومنها المبتكرة الحديثة. وكان أساس هذا التنوّع كلّه مفاهيم مسرحيةً مختلفة كلّ الاختلاف، منها المتداخلة والمتكاملة، ومنها المتعارضة والمتناقضة. والواقع أنّ الفنّ المسرحي الألماني لم يشهد مثل تلك الحيوية وتلك القدرة على الابتكار والتجديد من أربعين سنةً مضت؛ ولم يكن له، من أربعين سنة، مثل تلك المجموعة الكبيرة من المؤلّفين المعتبَرين. ومع الوقت، برز من بين هؤلاء ستّةٌ من المؤلّفين المسرحيين الممتازين الذين ثابروا على التأليف، حتّى صارت تمثيليّاتهم أساسا لبرامج العرض في دور المسرح داخل الألمانية، وقد عُرضت أيضا في الخارج كثيرا.

هؤلاء الستّة هم، إلى جانب النمساوين بيتر هاندتكه (16) وتوماس بيرنهارد (17) الذي تُوفّي عام 1990: تانكريد دورست (18)، وهاينر مولر، وبوتو شتراوس (19)، وفرانتس كسافر كروتس، وفولكر براون، وجورج تابوري (20) المجري صاحب الجواز البريطاني الذي يعيش في ألمانيا منذ ثلاثين عاما. وقد ساهم تابوري مساهمة قيّمة في المسرحين الألماني والنمساوي بصفته مؤلّفا ومخرجا، وصار من مدّة طويلة يُعَدّ ضمنيا من المؤلّفين الألمان، حتّى إنّه حصل في عام 1992 على جائزة غيورغ بوشنرالتي تمنحها الأكاديمية الألمانية للّغة والأدب، وهي أهمّ جائزة في الأدب المؤلّف باللغة الألمانية.

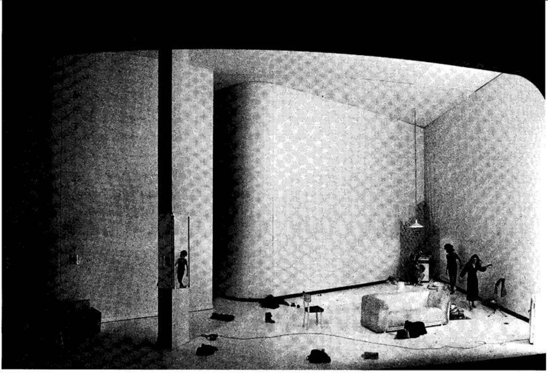
وُلد تانكريد دورست عام 1925 في مقاطعة تورنغن. وهو يعيش في ميونيخ. وكان ظهور أوّل أعماله على المسرح في عام

تانكريد دورست

1960. واهتمّ منذ بداية أمره بالإنسان، وجعل له الدور الرئيسي في كلّ مسرحيّاته، منوّعا المواضيع كلّ مرّة، قارنًا إيّاها بالسؤال عن كيفيّة الحياة، ومستخدما ألوانا مسرحية متنوّعة، كالكوميديا، والمسرحية الهزلية، ومسرحية

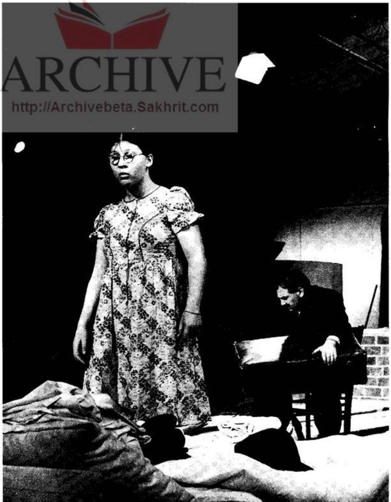


الصورة العليا : تانكريد دورست ، «كارلوس»
(العرض الأوّل عامَ 1990) ، ميونيخ ؛ الإخراج :
ديتر دورن
الصورة السفلى : هاينر مولَر ، «موت جرمانيا في برلين» ، بوخوم ؛ الإخراج : فرانك بتريك شتيكل



بوتو شتراوس، مسرحية «كالديروي» المنزلية (العرض الأوّل في عام 1982)، برلين؛ الإخراج: لوك بوندي

فرانتس كسافر كروتس، «شتلآرهوف» (العرض الأوّل في عام 1972)، هامبورغ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرموز، والمسرحية الواقعية، والخرافات المزعجة، والمسرحية التاريخية. وقد أحسن دورست التصرّف في هذه الألوان جميعا، حتّى أنّ النقّاد لم يتمكّنوا من أن يضعوه في إطار أدبي محدّد.

ولم يصل دورست إلى ما وصل إليه من النضوج الأدبي إلاّ بعد مدّة طويلة نسبيّا؛ وقد جرّب أساليب الستّينات في أناة، وأخذ منها. وفي عام 1968، صدرت له مسرحيّة بعنوان: Toller، وقد كان ألّفها قبل ذلك بكثير حول جمهورية ميونخ الشيوعية، فكان صدورها في ذلك العام مناسبا جدّا لأحداث الساعة. وظهر له بعد ذلك سلسلة من المسرحيات السياسية، وقوي تعامله مع المخرج بيتر صادق (21). ثمّ ألّف دورست «المسرحيات الألمانية»، وهي قصّة أسرة، تمتدّ من عهد جمهورية فايمر إلى عهد جمهورية أديناور، وقد أخذ مادّتها من مصير أفراد أسرته، وجعل أجزاءها مستقلّة، لا يربطها سوى بعض الأبطال الذين يظهرون في أكثر من مسرحية.

وعمد دورست في الثمانينات – وقد تمكّن من صنعته كلّ التمكّن – إلى تجاوز قواعد الأدب المسرحي التقليدية بأن أدخل في المسرحية عناصر من القصص الملحمي ومن الشعر الوجداني. فألّف مسرحية كبرى بعنوان: «مرلين، أو الأرض القفر»، التي هي، من حيث الموضوع، تحوير لمادة أسطورة «أرتوس» والفارس «بارتسيفال». وقد رمز في هذه المسرحية إلى شيخوخة جميع الأيديولوجيات والأفكار الكبرى. ثمّ صار الموضوع الأساسي في أعمال دورست يدور أكثر فأكثر حول طبيعة الإنسان التي لا يمكن حلّ ألغازها؛ هذا الإنسان المحبوس في ذاته، وفي عالم موحش، قد شملته الفوضى.

وأمّا هاينر مولر، فقد وُلد عام 1929 في سكسونيا. وهو يعيش في برلين. ويُعدّ مولر أكثر كتّاب المسرح الألمان فصاحةً؛ وهو – مثل دورست – كثير التجاوز لشكل المسرحية الكلاسيكي، كما إنّه ميّال إلى التقطيع والتجزيء. ونجده، من حيث المواقف الأخلاقية، جذريّا إلى أبعد حدّ، ما ينفكّ يشير إلى الجوانب الشائنة في التاريخ الألماني، وبصورة خاصّة في التاريخ البروسي الحافل بالكبت للتفكير الحرّ وللأحلام الاجتماعية.

وبدأ مولّر بتأليف مسرحيّات في واقع الجمهورية الألمانية الديمقراطية، أظهر فيها البنى الاستبدادية القديمة التي في عالم العمل، ونقد الاعتقاد المتفائل القائل بأنّ تلك الدولة قد أقامت مجتمعا جديدا منسجما، تسوده المساواة. وسرعان ما اصطدم مولّر بنظام الحكم، أو إنّ نظام الحكم اصطدم به، فمُنع عرض مسرحيّاته. وتحوّل مولّر إلى مواضيع أخرى، فحوّر بعض المسرحيات اليونانية والرومانية القديمة،

هاينر مولّر

ومسرحيّات لشكسبير. ثمّ عالج تمثيليّات القصص التعليمية التي كتبها برتولد بريشت، وانتقل بعد ذلك إلى معالجة التاريخ الألماني البروسي. ويظهر الإنسانُ في مسرحيّات مولر عاجزا أمام الأحداث التاريخية والالتزامات الاجتماعية، له في حالات كثيرة دعابة الذين صاروا إلى وضع ميئوس منه.

كما عالج مولر التاريخ الألماني الحديث، تاريخ انهيار النظام النازي، فعرضه على المسرح، ومدّ الأحداث إلى زمن الجمهورية الألمانية الديمقراطية. وقد عمد في هذا إلى رقصات الموت والعروض التهكّمية، جاعلا فريدريك الكبير، ملك بروسيا، مصّاصا للدماء، وناقلا أحداث أسطورة «نيبَلُنغن» إلى ستالينغراد خلال معارك العام 1943. ووصف مولّر في سلسلة من المسرحيّات الأحادية الفصل مسيرة الألمان: من هجومهم الفاشل على موسكو في عام 1941 إلى الوقت الذي تكوّنت فيه بنى الحكم الاستبدادي المتحجّرة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية. وقد ظلّ الموضوع الأساسي في أعمال مولّر ضياعَ الأحلام، والكفاحَ من أجل تحرّر البشر بطريقة إنسانية. وأمّا من حيث الشكل والصيغة، فقد دفع مولّر بالمسرحية إلى أقصى حدود إمكاناتها، إذ هو رصّ الأحداث رصّا، وكثّفها تكثيفا، حتّى عادت كالرموز والإشارات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا. ولم ينل كاتب مسرحي ما ناله مولّر من الجوائز في الدولتين الألمانيّتين كلتيهما. ومع هذا، فقد استُنكرت نظرته إلى التاريخ المتشائمة المزعومة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا، فلم تُعرض مسرحيّاته، ولم تُنشر أعماله إلاّ نادرا.

وُلد بوتو شتراوس عام 1944 في مدينة ناومبورغ. وهو يعيش في برلين. وكان في بداية أمره ناقدا ومستشارا في شؤون المسرح، ثمّ انتهى إلى التأليف من طريق إعداد المسرحيّات للعرض. وقد أخذ مادّة مسرحيّاته كلّها من الوضع الألماني المعاصر. فهو مؤرِّخٌ لمجتمع الرفاهة، منقّبٌ عن مخاوف الطبقة الميسورة وأزماتها، واصفٌ للمثقّفين الطامحين إلى ما فوق طاقاتهم. فهؤلاء جميعا يعيشون في الوحدة والفتور. وهم لا يصلحون لأن يكونوا أبطالا بالمعنى الذي نعرفه للبطل الكلاسيكي، مع أنّهم، كالأبطال الكلاسيكيين، محبوسون في متاهات العلاقات وتشعّباتها. وهم، في حياتهم اليومية المبتذلة التي أتقنوا تكظيمها، «كالذين يعيشون مهزلة أبديّة».

بوتو شتراوس

ولا يكتفي شتراوس بتصوير هؤلاء المساجين في «مستنبت الجنون»، وإنّما يأتي «بتحوير أسطوري»: ذلك أنّ واقع الحياة الموحشة في المدن العصرية الكبيرة يحتوي في الحقيقة على أساطير كثيرة. هذا، وتتميّز مسرحيّات شتراوس بالسلاسة والعذوبة، وبشيء يذكّرنا بجوّ المدن الكبرى.

وُلد فرانس كسافر كروتس في ميونيخ عام 1946. وهو يعيش في بافاريا. وكان في البداية ممثّلا في المسارح القروية، فتعرّف فيها الإمكانات الخاصّة باللهجات، ووجد في مسرحيّات الدراما التقليدية التي كانت تُعرض في تلك المسارح مادّة أخذها، وحوّرها تحويرا نقديا بإدخال وسائل فنّية جديدة عليها. وقد ابتكر هذا المؤلّف أسلوبا فنّيا خاصّا، جاء بين الواقعية السيكولوجية والأدب الهزيل، مؤدّيا بصدق لصعوبات التعبير لدى غير المثقّفين من الطبقات الاجتماعية الدنيا.

انحاز كروتس إلى صغار الناس هؤلاء، وجعل يتكلّم بلسانهم، بل جعلهم يتكلّمون بلسانه. وأثار كروتس غير مرّة في مسرحيّاته هذا السؤال: «من الذي جعل هؤلاء

فرانتس كسافر كروتس

الناس عاجزين عن الكلام وعقد ألسنتهم؟ ولماذا؟». ويعرض كروتس في مسرحيّاته مواقف اليأس والحرج التي لا مخرج منها، ثمّ يتطرّق إلى إمكانات حدوث تغيّر في الوعي. وتظهر بوادر الحلول عندما تبدأ أبطاله بالدفاع عن أنفسهم وبالتفكير في مصالحهم الحقيقية. وقام كروتس في أعوام الثمانينات بمحاولات لإخراج مسرحية جديدة في آلام المسيح ذات محتوى اجتماعي، ثمّ عاد إلى التمثيل والإخراج.

وُلد فولكر براون عامَ 1939 في مدينة درسدن. وهو يعيش ببرلين. وكان عاملا يمدّ الأنابيب تحت الأرض، كما كان عاملا على الآلات قبل أن يحصل على قبول للدراسة في الجامعة. ثمّ اشتهر بنظم الشعر الوجداني، وجعل ينظّم للمسرح باستمرار. وعالج في البداية - كما فعل هاينر مولّر - واقع العمل في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا. وخلص إلى موضوع أساسي في أعماله، يدور حول الخلاف بين الخيال والواقع، وبين المثاليين والعمليين من الناس. ثمّ إنّ فولكر براون، كلّما ابتعد عن وصف واقع الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ازدادت مسرحيّاته أهمّيةً وقيمة. وقد حوّر

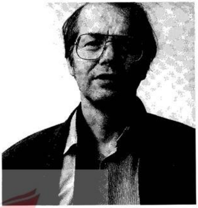
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة العليا : فولكر براون ، «المجتمع الانتقالي» ، الموسم المسرحي 1987/1986 ، بريمن ؛ الإخراج : تورستن فيشر
الصورة السفلى : جورج تابوري ، «متنوّعات غولدبيرغ» ، غيرت فوس وأورزولا هوبفنر ؛ الإخراج : جورج تابوري ، فيينّا

أسطورة «نيبلنغن» بأن مدّ أحداثها إلى الكارثة التي لحقت بألمانيا في نهاية الحرب، رامزا بذلك إلى وضع هذا البلد بين دولتين عظميين. وفي مسرحية «المجتمع الانتقالي» التي ألّفها في أواخر الثمانينات، شخّص فولكر براون بدقّة حالة الجمهورية الألمانية الديمقراطية التي أخفقت بفعل تناقضاتها

فولكر براون



الذاتية. وقال: «إذا نحن لم نحرّر أنفسنا بأنفسنا، لن نتوصّل إلى أيّ نتيجة». وقد تحقّق هذا القول بعد سنتين من العرض الأوّل للمسرحية المذكورة. ويظهر أيضا بُعدُ نظر هذا الأديب في تحويره الموضوعي لرواية «ترانزيت» التي ألّفتها أنّا زيغرس (22)

وُلد غيورغ تابوري عام 1941 في بودابست، وقدم إلى ألمانيا للدراسة في بداية الثلاثينات. ثمّ هاجر في عام 1934 إلى لندن، وعمل فيها في الصحافة، وصار بعد ذلك ضابطا بريطانيا في الحرب. وقد تعرّف ببريشت في الولايات المتّحدة، وترجم مسرحيّته، ثمّ صار مخرجا. وبعد أن كتب تابوري بعض الروايات في إنكلترا، ألّف عامَ 1952 أولى مسرحيّاته. وفي عام 1969، قدم إلى برلين لإخراج مسرحية «أكلة لحوم البشر»، وهي رواية ذات مرح عجيب متناقض كلّ التناقض مع موضوعها الذي هو بمثابة صلاة الجنازة على روح والد المؤلّف الذي اغتيل في معسكر الاعتقال «أوْسشفيتس». وظلّ تابوري في ألمانيا، ومارس الإخراج في عدّة مسارح، وأشرف على إدارة مسرح في فينّا طيلة بضع سنين، واستخدم التجارب الأميركية في البحث عن لغة مسرحية جديدة. واستطاع تابوري - بصفته مغتربا - ما لم يستطعه كتّاب المسرح الألمان من أخذ المواضيع المحرجة - مثل معسكر «أوسشفيتس»، وهتلر - لجعلها مادّة للمسرحيّات الفكاهية. ففي الذكرى الخمسين لاستيلاء هتلر على السلطة، عرض ضحاياه على المسرح في حلم مروّع. وفي مسرحية «كفاحي»، صوّر لنا تابوري هتلر، وهو شاب بدون عمل، يعيش في كنف يهودي في مأوى المتشرّدين بفينّا،

جورج تابوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمّ إنّ ذلك اليهودي يوحي إلى هتلر، عن غير قصد، بالجرائم الشنيعة التي اقترفها فيما بعد.

وجملة القول هي أنّ المسرح الألماني مسرح نشط، حيّ، ينجب في كلّ موسم من مواسمه - تقريبا - كاتبا جديدا ممتازا. ومع أنّنا ما زلنا في انتظار جيل جديد من كتّاب المسرح، فالأمل كبير في أن يظلّ الأدب المسرحي الألماني دائم الازدهار. ●

(1) Patrick Süskind (2) Carl Zuckmayer (3) Max Frisch
(4) Friedrich Dürrenmatt (5) Gustaf Gründgens (6) Eugéne Ionesco
(7) Samuel Beckett (8) Rolf Hochhut (9) Heinar Kipphardt
(10) Peter Weiss (11) Franz Xaver Kroetz
(12) Rainer Werner Fassbinder (13) Heiner Müller (14) Volker Braun
(15) Peter Hacks (16) Peter Handke (17) Thomas Bernhard
(18) Tankred Dorst (19) Botho Strauß (20) George Tabori
(21) Peter Zadek (22) Anna Seghers

مسرح المدينة الألماني

توماس إنغل

يحتاج الحديث عن النظام المسرحي في ألمانيا إلى شرح تاريخي موجز، لإيضاح أنَّ بنية النظام المسرحي التي تشكلت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم تشهد تغييرات جوهرية؛ فالمسرح الألماني المعاصر هو مسرح برجوازي، رافق نشوء الطبقة الوسطى في ألمانيا، باعتباره أداة سياسية واقتصادية لإظهار قوّة هذه الطبقة. فقد تمّت عملية صبغ الفنّ المسرحي بأيدولوجية معيَّنة، من خلال توظيفه لخدمة طبقة معيَّنة. ولذا، فسرعان ما نعثر على المنفي الأول والضحية الأولى لتوظيف الفنّ على هذا النحو، وهو هارلكين، أو على الأصحّ أخوه هانس فورست - المهرّج الشعبي - الذي اعتبره مؤسسو المسرح الجديد تجسيدًا للانحطاط، والبدائية، والفساد، والشرّ، والخسة اللاصقة بالمسرح الشعبي الذي كان يقام في الأسواق السنوية وفي الاحتفالات.

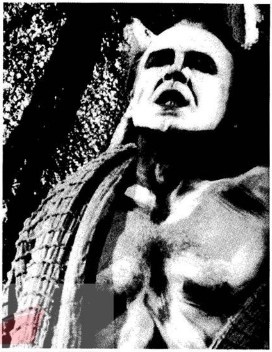
لقد كان واضحًا لهؤلاء الرواد أنَّ مسرحهم، بما يظهر عليه من شخصيات متنوعة، متعددة الأدوار، يمثِّل بلا أدنى شك وسيلة من وسائل إظهار الفضائل البرجوازية كالحرص، والوعي المشترك، والتقيد بالقانون، والتحضر، والأخلاقية، كما أنّه يبشّر برسالة ضدّ الطبقة الأرستقراطية، وهي رسالة ذات بعد تربوي أخلاقي.

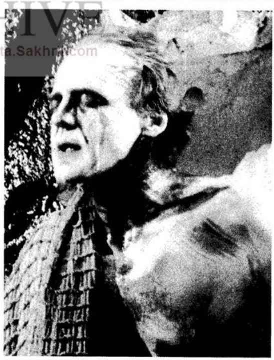
لقد شُنت ضدَّ هانس فورست حملة عاتية، بدا فيها شيطانيًا، ومزدريا، ونُسب إلى الذوق الفاسد، المنحط، وإلى سوء السمعة، والرذيلة. وفي سنة 1787 نفته مديرة المسرح نويبر عن خشبة المسرح في لايبتسغ عبر مشهد رمزي تمثيلي. وهكذا اختفى هانس فورست «الخارج على التقليد» تدريجيًا، ليظهر مؤديًا لدور الخادم في الأعمال الكوميدية المدجَّنة التي طهِّرت من سماتها الكرنفالية بشكل جلي. وإذا كان هانس فورست لا يزال يظهر في أطر ثقافية أخرى على خشبة المسرح بأسماء مختلفة مرحًا ومخرِّبًا، فإنّه لم يظهر منذ ذلك الحين على خشبة المسرح الألماني الرسمي.

لقد نشأ على أثر اختفاء ذلك المسرح العامي، المتجذر في الثقافة الكرنفالية للعصور الوسطى، بناء فني جديد للفن المسرحي. فمن جهة حافظت الأسر الصغيرة على تقاليدها بتقديم عروض المسرح الشعبي القديم لفترة طويلة بدون أضواء في الضواحي والمطاعم، ومن جهة أخرى فقد نشأ مسرح لم يعد فيه الممثلون متسكعين، بل ظهروا على خشبة المسرح حملة لرسالة «أخلاقية»، ومهذبين، ومدربين، ذوي كفاءة معترف بها. لقد صاروا منفّذين لفكرة وجود مسرح و «خدمًا للأدب» و «متمّمين للقانون». ولعلَّ من الغريب أنَّ المسرح الجديد لم يجد نفسه، إلا نادرًا، في فرق الفنون الجميلة، في حين أنَّ المسرح قد وجد ذاته في مجالات الحياة الواقعية، ذات المهمة التربوية المحددة.

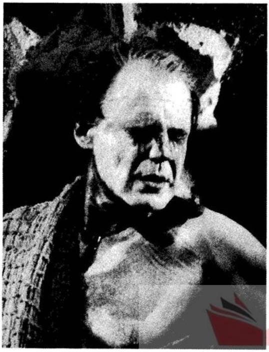
وقد كان للبرجوازية القوية في القرن التاسع عشر دور آخر، يمكن تعليله اقتصاديًا، يتمثل في تحويل المدن الصغيرة الإقطاعية، الممزقة إلى أمّة ألمانية موحَّدة. وقد كان على المسرح باعتباره حاملا لهذه الفكرة، أن يعمل على ترسيخها. لذا نشأ ما عرف بحركة المسرح القومي التي كان عليها أن تبحث عن التمويل المادي في بلاطات الأمراء، باستثناء مسرح مدينة هامبورغ الذي موِّل من الطبقة الوسطى في المدينة. لهذا، صارت مسارح البلاط في فيينا، ومانهايم، وفايمر مراكز الحركة المسرحية القومية. لقد حدَّد كلاسيكيو القرن الثامن عشر من أمثال غوته، وشيلر، وهيردر، وليسنغ «حركة التنوير» على أنّها أيدولوجية «للتربية الأميرية». وكانت النتيجة أنَّ المسرح لم يستطع أن يصنع دولة قومية برجوازية مسيطرة، بل أسهم في صنع مملكة. ونتيجة لازدهار المدن، فقد نشأت مسارح محلية تقف على النقيض من مسارح البلاط الفخمة، وتؤدي رسالة ثقافية على نطاق واسع. لهذا، فقد تحدد دور المسرح الاجتماعي بصورة نهائية، وهذا الدور يتمثل في التربية، والتنوير، والتعبير. وصار مبنى المسرح مركزًا ثقافيًا مهمًّا في المدينة. وقد استمر ذلك حتى اليوم، فثمة في ألمانيا الموحدة

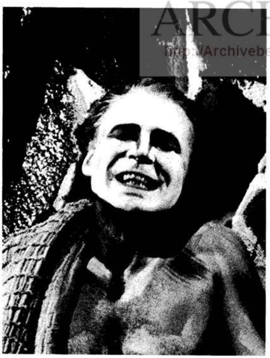
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com





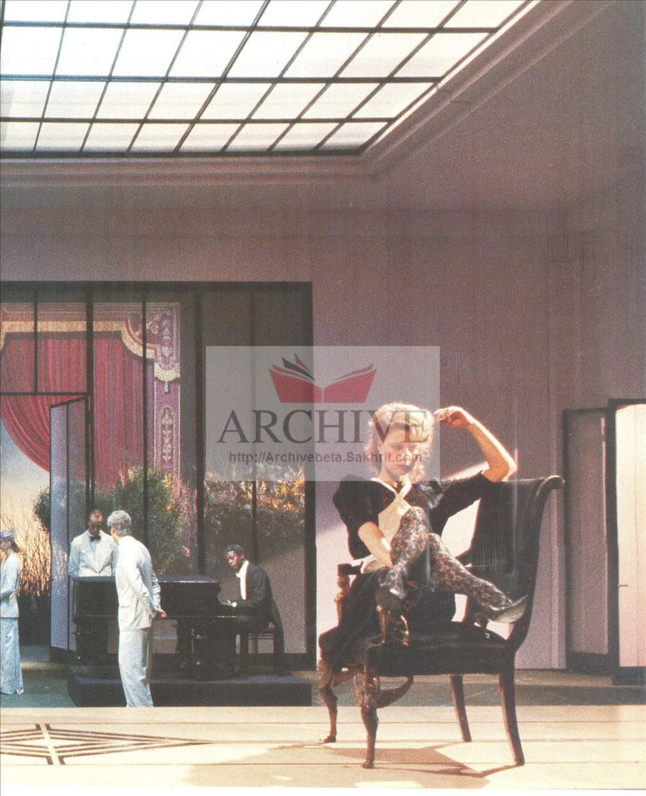
أسخيلس، «بروميثيوس مقيّدًا»، إعداد بيتر هاندتكه (العرض الأوّل في عام 1986 برلين)؛ الإخراج: كلاوس ميخائيل غروبنر



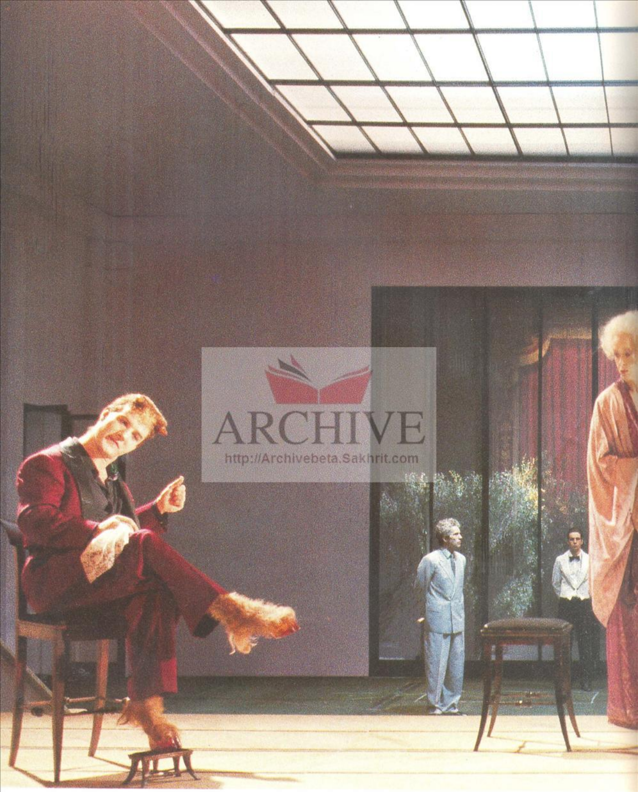


بوتو شتراوس، «الحديقة» (العرض الأوّل في عام 1984)، برلين؛ الإخراج: بيتر شتاين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما مجموعه مائة وسبعة وثلاثون مسرحًا تتفاوت في الحجم والأهمية، وهي مسارح ذات برامج محددة، قدمت أكثر من ألفين ومائتي عمل. إنَّ كلَّ موسم مسرحي يقدم حوالي مائة وخمسين عملاً، تعرض للمرة الأولى من بينها مائة عمل ألماني تقدّم لأول مرّة.

وقد دأبت كل من ألمانيا الشرقية والغربية في السابق على دعم المسرح

باعتباره صانعًا للثقافة، وحاملاً لها، فصار المسرح بالمعنى الواسع مؤسسة من المؤسسات التي تعتمد عليها الدولة. ففي ألمانيا الاتحادية، سابقًا، كان المسرح ولا يزال، في ضوء المبدأ الفيدرالي، يتلقى تمويلاً جزئيًا من المدينة والولاية، أو من الدولة نفسها أحيانًا، بحيث يغطّى الجزء الأعظم من ميزانية ذلك المسرح. أمّا في ألمانيا الشرقية، سابقًا، فقد أممت المسارح بعد الحرب العالمية الثانية، فصارت تتلقى دعمًا كليًا لأنّها مسارح حكومية. وإذا كانت النظم الاجتماعية قد تطوّرت باتجاهات مختلفة، فقد نشأت ثقافات مسرحية متباينة كذلك.

إنَّ وظيفة المسرح الأساسية لم تتغير عمّا كانت عليه في القرن التاسع عشر، إذ يمكن القول إنَّ هذه الوظيفة قد ارتبطت في الشرق على نحو مباشر بالرسالة الكلاسيكية التنويرية للطبقات البرجوازية، حيث تبلورت الأشكال المسرحية المتعددة، كما كانت في جمهورية فايمار، والأشكال العامية الموروثة، والطليعة المسرحية الروسية الصارمة. لقد ولَّد الضغط الذي مارسته «السياسة الثقافية» للدولة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، سابقًا، مع مرور الزمن «ثقافة باطنية مضادة»، تمتاز بالتطور وتعدد الأشكال. وبالنظر إلى متابعة الدولة للمسرح، بسبب خوفها من عدم قدرة المسرح على أداء رسالته التربوية في عملية التثقيف السياسي، فإنَّ العروض المقدمة قد خلقت جمهورًا يقظًا يستجيب للإشارات الباطنية الناقدة، والرافضة، بكل أمانة وامتنان. وقد كان الاستعداد للتكيف وإنكار الذات، تكتيكًا ذكيًا، لإبعاد الرقيب، وذلك بالنظر إلى كون نفقات الإنتاج تتولّاها الدولة. لذا صارت عملية الإخراج، إضافة إلى الفرقة المسرحية، قطب الرحى في العمل المسرحي. أمّا المسارح التي حصلت، بفصل مديريها الأكفياء وفنانيها، على شهرة عالمية فقد كانت فرقةَ برلين المسرحية، ومسرح برلين الشعبي، إضافة إلى فرق كل من المدن التالية:

دريسدن، ولايبتسغ، وشفيرين. أمّا النظام المسرحي في جمهورية ألمانيا الاتحادية، سابقًا، فقد كان له، بفضل حرية الفنِّ التي كفلها الدستور، تطوّر مختلف غير خاضع للضغوطات. فلم يكن المسرح بديلاً لحرية الصحافة، كما أنّه لم يكن متنفسًا للتعبير عن الصراعات الاجتماعية. صحيح أنَّ المتذوقين والنظّارة قد شكّلوا لمموِّلي الأعمال المسرحية المقياس الجوهري الذي يتم في ضوئه نقد كثير من الأعمال المسرحية، إلا أنّه ظلَّ في مُكنة مديري المسارح أن يعملوا خلال فترة العمل المتعاقد عليها، باستقلالية لإبراز قدراتهم في التعامل مع المضمونات والأشكال للأعمال المسرحية التي يخرجونها. لهذا نشأت في أواخر الستينات، على وجه الخصوص، فرق متميزة ومخرجون متميزون. فالمراكز المسرحية التراثية مثل ميونخ وهامبورغ ارتبطت باسم أوغست أيفردنغ (1)، وبيتر صادق (2)، ويورغن فِلم (3). ثم لا ينبغي أن ننسى المسرح الراقص لبينا باوش (4) الواقع في مدينة فوبرتال. وإذا كانت السيطرة المركزية، وعقود التأمين الاجتماعي (عقود العمل لمدى الحياة) في ألمانيا الشرقية قد أدّت إلى نشوء بنى مسرحية جامدة، فقد ظلَّ المسرح في ألمانيا الغربية في حركة دائبة، وذلك لسببين: الأوّل هو التغييرات والتبديلات، إذ كانت مدّة تعاقد المسرح مع الفنّان لا تتجاوز، في المتوسّط، ثلاثة مواسم مسرحية. والثاني هو قدوم الفنّانين الذين أسقطت حكومة ألمانيا الشرقية (سابقًا) عنهم جنسياتهم. لقد نشأ، خارج دور العرض الكبرى، منذ الحركة التجديدية القوية في الستينات تنوعٌ ضخم في الفرق المسرحية الحرة التي استطاعت مع مرور الوقت أن تجد لنفسها مكانة اجتماعية ثابتة، وذلك عن طريق الاحتفالات والمهرجانات والدعم الحكومي غير القليل. وتشكّل منذ فترة قريبة عدد كبير من الفرق، جاءت من شرق ألمانيا، واكتسبت طابعًا قانونيًا للمرَّة الأولى، وهي فرق تستشعر حاجة شديدة إلى تعويض ما فات، وإلى البحث عن مسرح بديل، فلعلّها تُعيد المهرّج هرليكين إلى خشبة المسرح، فيعيد التاريخ نفسه.

بهذا يكون المسرح في ألمانيا الموحدة، مكلفًا، ولكنّه يجسد ثقافة خصبة تضجُّ بالحيوية. وقد أعطيت المسارح الخمسة والثمانون الموجودة في الولايات الخمس الجديدة، مهلة من الوقت حتى نهاية سنة 1992، ريثما تُحَوَّل المساعدات

(1) August Everding (2) Peter Zadek
(3) Jürgen Flimm (4) Pina Bausch

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

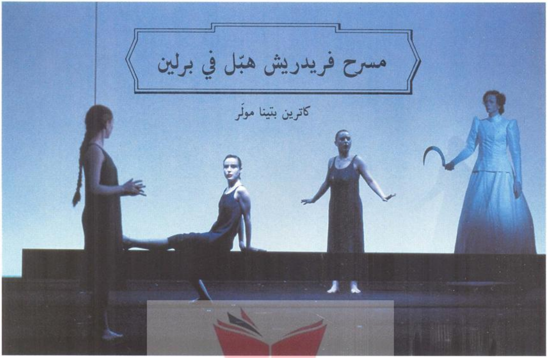
«رحلة شتوية في الملعب الأولمبي» ، نصوصٌ مقتطفة من رواية هولدرلين «هيبريون أو الراهب اليوناني»
(العرض الأوّل في عام 1977) ، ميونيخ ؛ الإخراج : كلاوس ميخائيل غروبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكومية إلى دعم ضمن النظم الفيدرالية . وواضح أنَّ عملية الانتقال التي حصلت في مسؤولية الجهات الرسمية التي تولت رعاية المسرح مدة أربعين عامًا ، من الناحية الاقتصادية على الأقل ، ستخلق أزمة اقتصادية مزمنة . والجهات الرسميّة ، على سبيل المثال ، إذا خُيِّرت بين بناء محطّة لتكرير المياه الملوّثة وبين الحفاظ على مسرح موجود ، لن يكون اختيارها في صالح المسرح بالضرورة . وليس سرًا أنَّ المسرح يضطلع في المناطق التي تعاني أزمة اقتصادية بوظيفة اجتماعية ذات بعد تنظيمي . وليس جديدًا كذلك أنّ عملية إعادة الروح إلى المؤسسات الثقافية ، بعد إهمالها والتخلّي عنها ، أمر في غاية الصعوبة . إنَّ أهل المسرح والمسؤولين السياسيين ، على حد سواء ، هم الذين يقررون مدى اكتساب المسرح في منطقة ما خصوصيةً معينة إلى درجة لا يمكن الاستغناء عنها ، كما إنّهم يقررون الصيغة التي تحافظ بها تلك المنطقة على مسرحها . ●

مسرح فريدريش هبّل في برلين

كاترين بتينا مولّر



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد وجد المسرح الحركي المحترف في دار المسرح «فريدريش هبل» *، الواقعة في برلين، مكانًا للعرض بندر مثيله في ألمانيا. فبعيدًا عن اللغة بما فيها من حواجز، والموسيقى بما فيها من تجريد، فإنَّ الرقص بما يملكه من قدرة تعبيرية، إضافة إلى قدرته على عكس التأملات الداخلية، يستطيع أن يتجاوز الباليه الكلاسيكي فيما يستطيع تناوله من موضوعات.

لقد تولت نيلي هيرتلنغ (1) في يناير سنة 1988 إدارة هذا المسرح الذي أعيد افتتاحه، والذي كان لا يعتبر مسرحًا احتياطيًا يستعمل عند الحاجة فقط، ويضطلع بدور ثانوي.

وكان هذا المسرح الذي بني سنة 1907 على طراز معماري عُرف باسم يوغندشتيل (طراز الشباب)، وجُهِّز بعدد من المقاعد يتراوح بين 450 – 650 مقعدًا، وبمكان للأوركسترا، إضافة إلى مسرح متحرك، يقع تحت حماية مصلحة الآثار. ثم كان لبناء جدار برلين سنة 1961 أثر في عزلة هذا المسرح، وفي ازدياد سوء وضعه الاقتصادي. وفيما بعد، قام مجلس ولاية برلين سنة 1987 الذي صار مالكًا للمبنى بإجراء الترميمات والإصلاحات، وجعل من مسرح هبل شركة محدودة المسؤولية. وقد كان لمديرة هذا المسرح الذي تلقَّى الدعم دون أن تكون له فرقة خاصَّة، مجموعةٌ من المهمات لجذب جمهور جديد. من بين تلك المهمات: استضافة مسرحيات لفرق زائرة، وعرض ما تنتجه مسارح برلين، إضافة إلى تقديم عروض الفرق الأخرى.

وينبغي أن يشكر هنا لمديرة المسرح استعدادها للمغامرة، وحرصها على الحركة المسرحية الحديثة. فلم ينحطَّ برنامجها

★ فريدريش هبّل (1813 – 1863) واحد من أهمِّ كتاب المسرح الألماني في القرن التاسع عشر. له مجموعة من الأعمال من أهمِّها «جينوفا» (1841)، و«مريم المجدلية» (1843)، و«هيرودوس وماريانه»، و«أغناوس بيرناور» سنة 1851.

(1) Nele Hertling

«الدكتور فاوست يشعل الأضواء» مأخوذة من رواية لجرترود شتاين؛ الإخراج: روبرت ولسون

«أطلس» ، الإخراج : ميريديث مونك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

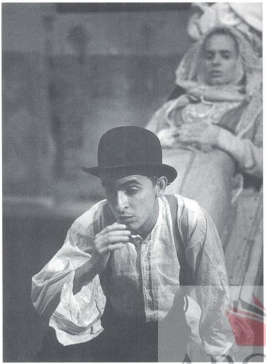
إلى استعراض مسرحي منوّع ، بل اتخذ شخصية متميزة . وقد كانت نيلي هيرتلنغ ، بالنظر إلى خبرتها الطويلة في أكاديمية الفنون ، عارفة بالثغرات الموجودة في ثقافة برلين المسرحية ؛ فهي تدرك شبكة العلاقات القائمة في فنِّ الرقص ، والمسرح ، والموسيقى ، وما يتصل بهذه الفنون من حقول . وقد كانت أمنيتها ، كما هو واضح من خطتها المسرحية ، أن تحطم القانون الذي يحدِّد الشكل المسرحي ، وأن تنشِّط الاتصال بين الفنون . ولعلَّ أحدث مثال على ذلك يتجسد في العرض المسرحي الذي أنتجه مسرح هبل ، وهو كونسرتو ماوريشو كاغل بعنوان «منوعات» الذي أخرجه فيرنر هرتسوغ (2) ، وأدته فرقة «الحداثة والفنانون» . إنَّ الإيقاعات على خشبة هذا المسرح تكتسب جسدًا متميزًا ؛ إذ يبدو وكأن الموسيقيين يرقصون على إيقاع آلاتهم ، لتصل التقنية المحكمة إلى الذروة ، وتشكِّل أبعاد الصورة الفنيَّة .

إنَّ الأشكال المعاصرة للفنِّ ترتبط في تقديم عروض احتفالية جذَّابة ليتمَّ عبر ذلك هدم الحواجز الثقافية . ومن أجل تحطيم الحواجز بين الرسم والمسرح قُدِمت أعمال جان فابري (3) ، وتاديوس كانتور (4) ، ويوسف نادج (5) . وقد قدم فابر ، وهو أحد المخرجين الذين يتقنون الخروج على المألوف في المسرح البلجيكي ، عملاً مسرحيًا تتحطم فيه الأبعاد اللغوية ، ويتجسد فيه الاستقلال البصري للمَشاهد .

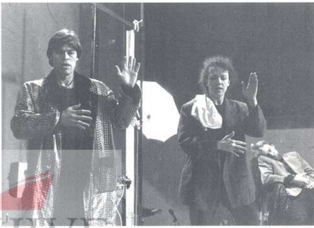
إنَّ بداية إدارة نيلي هيرتلنغ لمسرح هبل ترتبط بالتزامها بورشة برلين 1988 . وقد خُطط هناك لإعادة تقديم الفنِّ بوصفه عملية اتصال . ولم يتح المشروع الفرصة لمصمِّمي الرقصات وللراقصين من أوروبا وأميركا ، لمراقبة عروضهم على خشبة المسرح فحسب ، بل مكّنهم ، بالتعاون مع أعضاء فرقهم ، من أن يقارنوا بين عروضهم وعروض الرقص البرليني في أشكاله المبدعة . وقد علّلت نيلي هيرتلنغ التغير الفكري الذي طرأ على الورشة ، وأدى إلى نشوء مسرح مكَّن ، بالنظر إلى ما يتمتع به من تفتح ، عملية التعاون بين الفنانين على اختلاف

(2) Werner Herzog

(3) Jan Fabre (4) Tadeusz Kantor (5) Josef Nadj


يوسف نادج ،
«كوميديا تامبيو»

فرقة ووستر بقيادة إليزابيت
لو كونت



مشاربهم قائلة : «إنَّ الرقص لغة تستطيع أن تتجاوز كلَّ الحدود ، وعند ذلك فإنَّ التعاون العالمي يصبح سهل التحقق ، بحيث يستطيع المسرح أن يستوعب تأثيرات الرسم ، والرقص ، والموسيقى فإنَّ العمل الجماعي يزدهر» .

وقد أبدت مديرة المسرح استعدادًا للتعاون مع المدارس الفنية العليا في برلين التي لا تقيم وزنًا للجانب الاقتصادي في سبيل تحقيق طموحاتها . وقد قدَّم المصمم مارك تومبكنز (6) الذي جاء إلى برلين سنة 1991 مبعوثًا على نفقة مؤسسة التبادل الأكاديمي الألمانية DAAD عرضًا «لعمل نامٍ» يعتبر حلقة لمجموعة من العروض قدمت في بزانسون ، ومرسيلية ، وكوبنهاغن ، وبرلين . وقدم هذا العرض أعضاء الفرقة الدائمون ، إضافة إلى فنانين محليين ينتمون إلى البلد الذي أقيم فيه العرض .

لقد كان دور خشبة المسرح يمثل حلقة اتصال بين الثقافات والأساطير . فقد عمل تومبكنز من خلال تقنية سينمائية تضاعف الحركة . وهكذا ، يبدو المكان وكأنَّه يتحرَّك متَّجها نحو الراقصين . وقد بدأ أحد المخرجين الروس بالتحضير لمشروع مشابه ، يقدِم هو الآخر على تحطيم الحدود بين الفنون .

لقد حظيت ورشة برلين ومسرح هبل بقيمة سياسية ليست بقليلة ؛ فتركز الاهتمام مسرح هبل على التلقي للكلاسيكية الجديدة في الرقص التعبيري ، ولتجارب الباوهاوس في دراسة المكان ، ويضع في الوقت نفسه القواعد لبناء ثقافة الرقص ، وذلك عبر استضافة جيل من مصمِّمي الرقصات الأميركيين الذين أعادوا في الستينات بحث الأسس لهذه الحركة من مثل تريشا براون (7) ، ودانا رايتس (8) .

لهذا ، فقد اعتبر الرقص تعبيرًا ذاتيًا للفرد ، أمَّا الجسد فهو وسيلة لإلغاء الشخصية من أجل تجسيد النموذج الحيوي للطبيعة والمجتمع . وقد سعى مسرح هبل لتقديم عمل أساسي مشابه في مجال التعريف بالموسيقى الحديثة . فقد انتج كاج

(6) Mark Tompkins

(7) Trisha Brown (8) Dana Reitz

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرقة تريشا براون، تصميم الرقص: تريشا براون

تاديوس كانتور، «اليومَ عيد ميلادي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وميرديث مونك (9) أشكالاً لاختبار وقع نموذج نغمي حديث على الجمهور الواسع. لهذا صارت مسارح من مثل «مشاهد سالسبورغ»، و«المسرح عند البرج في فرانكفورت»، و«مسرح كاي في بروكسل»، و«وقف فيليكس ميرتس في أمستردام» شريكًا دائمًا في التبادل الثقافي. وقد أتاح هذه الاحتكاك الفرصة لدراسة المسرحيات الزائرة في عروضها التجريبية، كما أتاح الفرصة للاتفاق على إنتاج مشترك، ما كان ليتحقق لولا هذه الأعمال المشتركة.

ويعتني مسرح هبل عناية خاصّة في مشاريعه المسرحية والأدبية بالأدب الذي أهمل في العهد النازي. وهو يدعم، إلى ذلك، الثقافات المختلفة الموجودة في برلين، فقد قدّم المؤلف الموسيقي التركي، تايفون، الذي يعيش في برلين، بالاشتراك مع الممثل أوتو ساندر (10) شعر الشاعر التركي ناظم حكمت. وقد كانت عملية نقل الأبعاد الثقافية من الناحية اللغوية محدودة. وإذا كانت العروض الروسية والتركية قد حظيت بجمهور روسي وتركي أفرحته هذه العروض، فإنّ الأعمال الأخرى الناطقة بلغات أوروبية لم تحظ بمشاهدين مهتمّين.

إنّ مشكلات مسرح هبل تكمن في عدم ثقة الجمهور البرليني بالأسماء الغريبة، وقد علّقت مديرة المسرح على ذلك قائلة: «إنّ عملنا ما يزال غريبًا بالنسبة إلى الألمان؛ فنحن لا نعمل مع مجموعة ثابتة من الفنانين يستطيع الجمهور أن يتوحّد معهم. فما زالت القدرة على إعادة الاكتشاف تنقصنا، لهذا لابد من إثارة الانتباه لكل عمل؛ فعمر مسرحنا يقرب من ثلاث سنوات، وسنصل شيئاً فشيئاً إلى خلق جمهور يتقبل الأسماء غير المعروفة تقبلاً أكبر».

إنّها لمسيرة طويلة تحتاج إليها برلين العاصمة كي تصبح نقطة اتصال بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، كما تحب أن تعدّ نفسها الآن؛ وكي يستطيع مسرح هبل أن يشكّل خطوة في هذا الاتجاه. ●

(9) Cage & Meredith Monk (10) Otto Sander

التعاون بين تيليمان وباخ وهيندل

مأخوذ من مقال لإيفلي بوفكن

تساءل العالم والمؤلف الموسيقي يوهان ماتسون (1) (1681 – 1764) يقول: «من يمكنه حقًا تصور أنَّ هذه النغمات القليلة كأنَّها سلك ذهبي سميك ينطوي على خيط ذي طول قابل للتضاعف مئات المرَّات؟». كتب ماتسون ذلك في كتابه «قائد الأوركسترا الكامل» (1739)، حول حقل وربع (مازورة وربع) من أحد مؤلفات صديقه المؤلف الموسيقي جورج فريدريش هيندل (2). هذا، ولايزال مدينًا لنا بحلٍّ لتلك الأحجية.

فكيف هو الحال عندما يكتشف المرء مفتاح «السلك الذهبي»؟ أو عندما يكون الموضوع لا يقتصر على الحقل والربع المذكورة آنفًا، بل يغطي جميع أعمال هيندل الموسيقية؟ «ولكن من يتابع الاستقصاء بتمعن يصل إلى اعتبار هذا المؤلف معجزة من المعجزات»(3).

لقد تابع هيلموت م. تيمبلان (4)، وهو من مواليد عام 1937، ما أشار إليه ماتيسون في كتاباته حرفيًا، حيث بدأ بتفحص مؤلفات هيندل «بتمعن»، إلى أن وجد نفسه عام 1985 ليس فقط أمام شخصية هيندل الدؤوبة وخواصها المجهولة، بل أوصله «السلك الذهبي» إلى برج ملكي سماوي ليس له مثيل، ولم يسبق أن دري به أحد.

لقد اكتشف أنَّ المؤلفين الثلاثة: جورج فريدريش هيندل، ويوهان سيباستيان باخ، وجورج فيليب تيليمان (5) كانوا يعملون معًا بمنهجية وتقنية تأليفية واحدة.

كيف توصل تيمبلان إلى هذا الاكتشاف؟ إنَّه بدأ بكشف عقدة ثلاثة الأصوات الأساسية لمقطوعة القانون الأحجية (6) التي وضعها باخ بإلهام من لوحة شخصية لهاوسمان (1746/47) ليقابل بها مشاهد اللوحة. أمَّا صوت الباص الأساسي لهذه المقطوعة، فقد كان معروفًا منذ أمد بعيد في الوسط الموسيقي: إنَّه صوت الباص في مقطوعة رقصة التشاكون chaconne لهيندل، ولم يثر ذلك عند هيندل أي عواقب تجاه استفادة باخ من لحنه. والصوتان الآخران يعودان إلى مؤلفات هيندل لآلة البيانو؛ وأمَّا صوت الحشو في هذه القطعة، فليس إلا صوت السلك الذهبي الذي أشار إليه ماتيسون، وبذلك أتى تيمبلان إلى هذا الاكتشاف الرائع.

وبتعقب أثر كل صوت من الأصوات الثلاثة، وضع تيمبلان بين أيدينا مفتاحًا لكل مجموعة في أحد مؤلفات هيندل لآلة البيانو. إنَّ النغمات المكوَّنة من حقل وربع (مازورة وربع) المأخوذة من مقطوعة الفوغة Fuge الثانية من مجموعات المتتاليات لآلة البيانو، والتي أهداها هيندل للأمَّة الإنكليزية، لم تكن إلا أحد الأمثلة «للخيوط الذهبية» المكنونة فيها.

أثبتت هذه الأعمال البيانوية المأخوذة على أنَّها أعمال ضعيفة لتمرين الأصابع، وعلى أنَّها متتاليات مجدولة، وفوغات سيئة البناء، أنَّها أساس مكين لبناء موسيقي لم يُدرك من قبل. لقد جعلت تيمبلان، بقراءة مقارنة (متبادلة) بين أعمال باخ لآلة الأرغن ولآلة البيانو، يتبيَّن المعجزة في تقنية هيندل التأليفية: لقد كُتبت بأسلوب الألحان المتقابلة المتعددة، وينطبق ذلك عليها جميعًا دون استثناء. ويدل المصطلح Evolutio أنَّ الأصوات رتبت بعناية بحيث يمكن تبادلها كما يشتهي المؤلف؛ وبذلك تنشأ في كل تبادل

(1) Johann Mattheson (2) Georg Friedrich Händel
(3) John Mainwaring: Memoirs of the Life of the Late G.F. Händel, 1760; Deutsche Übersetzung. J. Mattheson, 1761. (4) Helmut Timpelan (5) Georg Philipp Telemann
(6) Canon triplex à 6 Voc.

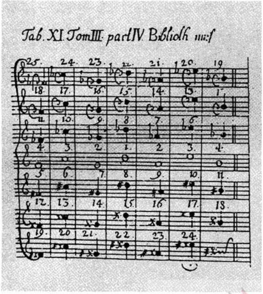
اتفاقات Harmonien جديدة . ويعرف من لديه خبرة قليلة بالطباق ، أي فنّ مزج الألحان ، المقصودَ بهذا القول . ومن قرأ عن الفروق بين باخ وهيندل في كتب تاريخ الموسيقى ، يغدو مرهف السمع لهذا الفيض (من الأصوات) الذي وضعاه بأسلوب متميز الشخصية ، وتقنية في التأليف الموسيقي عميقة التعقيد .

بذلك ، فإنَّ مؤلفات باخ التامَّة والكاملة الإتقان خدمت تيمبلان مرَّة أخرى ، وكأنَّها قانون أو نظام يهديه في البحث عن حلٍّ لصيغ هيندل وتيليمان الموسيقية . فقد وقع تيمبلان فعلاً عام 1986 على «السلك الذهبي» النموذج الهيندلي في مؤلفات جورج فيليب تيليمان (7) أيضًا ، وبالتحديد في المزمور 118 الذي يقول فيه : «الحجر الذي رماه البناؤون أصبح حجر الزاوية» ... وبذلك أصبح تيليمان ثالث المجموعة .

فتَّش تيمبلان ، واكتشف أشياء أخرى : فعطفًا على وجهة النظر الجديدة في العلاقة المتبادلة الخلاَّقة في أعمال هيندل وباخ ، أخذ تيليمان مكانة وثقلاً بكونه مؤلفًا موسيقيًا أكبر كثيرًا من مكانته ككاتب لمؤلفات يعترف المختصون بقيمتها التربوية والعلمية منذ أمد بعيد . ودافع بعناد عن سير الأصوات في مؤلفات باخ التي وصفت «بعدم مراعاتها للقواعد» ، وما ينتج عن ذلك من استحداثات (هارمونية) توافقية ، ولكن هذا بالذات هو ما منح موسيقى باخ طابعها المتميِّز فعلاً . وبذلك وضَح عمليًا الأساس المشترك لتعاون كل من تيليمان ، وباخ ، وهيندل في فنّ التتابع المعروف بالتسمية اللاتينية canon perpetuus .

قانون Canon تعني : القاعدة أو المبدأ ، أو النظام . والتقيد بالقانون . ويعتبر قانون التتابع canon perpetuus أعلى درجات هذا النظام الموسيقي ، إذ ليس له بداية وليس له نهاية ، فهو أزلي . أمَّا التوافقات Harmonie فهي العلاقة المثالية بين أجزاء مختلفٍ بعضها عن بعض ، أي بين الأصوات المنسجمة وبين الأصوات المتنافرة الناشزة . كل قانون يستعرض كونًا خاصًا ذا احتمالات تكوينية لانهائية . وبالإمكان الاستفادة من هذه الاحتمالات التكوينية وبصورة «التكامل في ترابط الأجزاء» في عمل سلسلة قِطَع من القانون ، منسقة توافقيًا (هارمونيًا) ، وبشكل متكامل بحيث

(7) – وهو مؤلف موسيقي اعتبر نفسه «وسيطًا» ، وكان على صلة وثيقة بكلٍّ من باخ وهيندل .



القانون الذي يأخذ مسارا سرطانيا كما لو أنّ «الألف» تمثل البداية والوسط ، ومنها تبدأ الأنغام بالانتشار في موجات كروية

نسمعها جميعًا كوحدة متكاملة من أول قانون فيها إلى آخر قانون . وما التأليف الموسيقي إلا العلم بكيفية استخدام «القاطع الذهبي» في الموسيقى ، بحيث يتم التوزيع والترتيب (للأجزاء) حسب قصّاته .

ومرّ زمن وتيمبلان يتناول بالتجربة أعمال هيندل لآلة البيانو التي سبق أن أشرنا إلى كونها تمثل سلسلة من الجمل الأساسية بُنيت بشكل منسق . وفي النتيجة نشأت موسيقى جديدة ، وهي عبارة عن قطع من «القانون الدائري» تتكون من صوتين إلى سبعة أصوات . ولقد أطلق عليها اسم «قوانين للعرض والتعليم» ، وهي دليل مادي ملموس على أنَّها موسيقى لا تمت بصلة إلى عصر الباروك من قريب أو بعيد ، كما إنَّها ذات جمال غريب وفريد .

لم تكن أساليب الحلول المطروحة فيها مصطنعة بأي حال من الأحوال ، وقد قال الطبيب والرياضي والعالم الموسيقي لورنتس ميتسلر (8) : «إنَّ قواعد النظر والسمع سيَّان ... أي أنَّ أثر الأصوات في الأذن ، وذلك حسب علاقات بعضها ببعض ، يظهر مقلوبا على الجلد العصبي» . [وهذه من

(8) Lorenz Mitzler (1711 – 1778)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جورج فيليب تيلمان
(1767 – 1681)

يوهان سيبستيان باخ
(1685 – 1750) بريشة هاوسمان

أساليب الكونترا فقط ، بأن تأتي أصوات اللحن مضاعفة المدة ، أو بنصف المدة الأصلية ؛ أو أن يأتي اللحن مقلوب المسافات ، فبدل الصعود ينخفض ، والعكس بالعكس. ويرى ميتسلر أنَّ «عُمْرا كاملا لا يكفي الإنسانَ» لدراسة قوانين الموسيقى التي هي قوانين طبيعية . وقد أسّس من لايبتزغ في عام 1738 «جمعية العلوم الموسيقية» (9) التي كان لها دور يستحقّ الذكر ، بالرغم من اختلافاتها الداخلية الكبيرة . فقد كان تيليمان وباخ وهيندل من أعضائها ؛ ثمّ إنّها نشرت «قانون باخ الثلاثي الأصوات» في 1754 ، و «نظام تيليمان الموسيقي الجديد» في 1752 .

أمّا بالنسبة إلى «نظام تيليمان الموسيقي الجديد» الذي يمكن اعتباره أحجية غير قابلة للشرح ، فلم يلاقِ التفهم من ذوي الاختصاص في ذلك الوقت ، وفي وقتنا هذا أيضا . وظلّ آنذاك مدة تسع سنوات كالحزمة يُتناقل بين الأعضاء ، إلى أن طلب الناشر في النهاية أن يقوم هو (تيليمان) بشرح نظامه بنفسه . وهذا المؤلّف الموسيقي الذي لم يُعرف بأنّه قليل الكلام ، سمح لنفسه ، وبمحض إرادته ، وذلك يدعو إلى الاستغراب ، أن يشرح «النغم والأصوات والمسافات الموسيقية» ، وأسماءها بطريقته الخاصة طبعًا ، كلما انتقل إلى منطقة أخرى . كان قرّاؤه يعرفون عن هذا العجوز . . . وعن صفاته . ولكن استطرادات تيليمان لم تبلغ توقعات أعضاء الجمعية ، فبعد أن قدّم توضيحاته العلمية عن القانون الأحجية ،وبدل أن يقدم حلاً له ، زادهم تضليلاً ومزيدًا من الأحاجي . أمّا محاولة ميتسلر الأخيرة الذي دعا كل العلماء لفحص نظام تيليمان الجديد بدقة ، ومحاولة جعله ، إن أمكن ، قابلاً للاستعمال ، ففشلت أيضًا ، وهكذا أضحى نظامه بالنسبة للمختصين «عرضة للظروف» . لقد كان ذلك ضربة موجعة لتيليمان ؛ إذ أنَّ باخ وهيندل كانا قد وضعا نظامه الموسيقي موضع التنفيذ منذ زمن طويل . ويعتقد تيملان أن في ذلك يكمن الخطأ الجسيم الذي ارتكبه المحيط الموسيقي لمدة 250 عامًا . وبما أنَّ عدم الاكتراث والاهتمام لم يُصحَّح بعد ، فقد اندثرت أعمال تيليمان التعليمية ، واندثرت طريقته البدائية في الكتابة الموسيقية التي هي ، مع هذا ، مثيرة للانتباه (10) . واندثر مع هذه الطريقة وتلك الأعمال حلقةٌ هامّة في العلاقة

(9) في عام 1755 كان ليوبولد موتسارت (1719 – 1787) ، والد فولفغانغ أماديوس موتسارت يريد الانضمام إليها ، ولكنّها حُلّت في نفس السنة .

(10) سمّاها تيليمان «الصوت المنفرد المتوالد» .

جورج فريدريش هيندل
(1759 – 1685)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين فطاحلة الموسيقى الثلاثة المذكورين (11) . كما أنّ النسيان شمل أحد آثار تعاون تيليمان وباخ وهيندل الملفتة للنظر ، نعني بذلك أُسس تأليفهم الموسيقية . وباختصار ، فقد ضاع جزء مهم من تاريخ الموسيقى الألمانية والأوروبية ، أي جزء من الإرث الحضاري لشعوب عديدة . وليس أحد يشكّ في أنّ التعاون بين ثلاثة من المؤلفين الموسيقيين من النخب الأول كان له ، بالضرورة ، وزن هامّ ونتائج غير عادية .

«لولا ذلك لما كانت الإشارة الدالة على تعدد الصوت المنفرد غير عادية ، . . . ولكننا أردنا أن نشير إلى أنّ مثل هذه الأصوات المنفردة Unisonus كانت موجودة حقًّا» (12) . والوجود الفعلي لمثل هذه الإشارة غير العادية في الموسيقى (الباص المرقّم) والتي تشبه رقم واحد العربي مع خط مائل قد أثبته تيمبلان ليس فقط في توثيقها الموسيقي : عن طريق إشارة في الكتابة الموسيقية المستخدمة حتى اليوم ، والمتعلقة «بالمفتاح الملوّن» (13) claves chroaticae ، بل استطاع تيمبلان أن يرجع هذا الرمز إلى ما أطلق عليه اسم «يود» أو «خود» (بالإغريقية) ، وهو الحرف العاشر من كتابات سامية قديمة مائلة . وحسب ما تشير إليه الأبحاث فإنّ أحد صفاتها متماثل مع «الصوت المنفرد المتعدد» التيليماني .

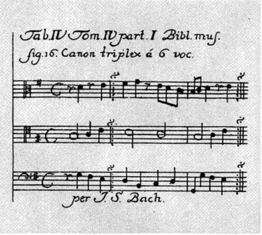
كلٌّ يعرف المثل القائل «لا يمكن لقانون خوتا أن يسقط . . .» والذي يدل على حتمية القوانين والقواعد . والقانون Canon ، أو القاعدة ، هو ، كما اكتشف تيمبلان ، نظام آرامي متكامل ذو الاثنين وعشرين حرفًا ساكنًا مع أرقامها وقيمتها وطريقة قراءتها من اليمين إلى اليسار . وهذه الأحرف الأبجدية تجسّد في نفس الوقت الرموز الموسيقية ، كما يمكن عطفها على الجديد أيضًا : ولذلك سمّت بعض المناطق الثقافية في الماضي والحاضر ، وكذلك في ألمانيا ، النغمات حسب الأحرف الأبجدية . ولم تكن لأهميتها التي طواها النسيان أن تظهر إلا بعد تفسير علوم الموسيقى التيليمانية : حيث أن نسبها تُعتبر عنده المقياس الموسيقي .

يقول تيمبلان : لو أنّ أعضاء الجمعية لم يعتبروا النظام

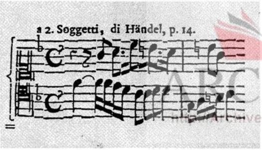
(11) مما أدى بعد ذلك ، إضافة إلى نواح أخرى ، إلى تباعد واضح بين أبحاث باخ وأبحاث هيندل .

(12) تيليمان في مجموعة : غناء ، وعزف ، وتمارين للباص المرقم .

(13) انظر الصفحات 78–79 ، القائمة الكنعانية ، وكذلك الآرامية السامرية من كتاب : Carl Faulmann; Das Buch der Schrift, Wien 1880 الذي أعيد طبعه عام 1985 .



نوتة الأصوات الثلاثة لمقطوعة القانون الأحجية . نراها أيضا على الورقة التي مسك بها باخ في صورته التي رسمها هاوسمان



هذه النغمات القليلة شبهها يوهان ماتسون بسلك ذهبي سميك ينطوي على خيط ذي طول قابل للتضاعف مئات المرات

الموسيقي الجديد وكذلك الخود Jod وهمًا وخيالاً ، ولو أنّهم أيضا لم يأخذوا طرق التأليف العملية والنظرية على أنّها «هروب» ، لكانوا توصلوا من الفصل الثاني والأربعين من الكتاب ومن القائمة الحادية عشرة إلى معلومات كثيرة ، وعلى سبيل المثال : كيف يتم جعل ما كان لا بد معروفًا لدى القدماء من الصفات الخاصة لأحد الأنغام وامتداده باستخدام سلم القياس المبني على الأبجدية الآرامية القديمة ، ووحداته القياسية من أول حرف إلى الثاني والعشرين وحتى آخر حرف فيها ؛ كيف يتم جعل الحلول الموسيقية نافعة وقابلة للاستعمال ؟

وإضافة إلى ذلك ، كيف تأتّى للأبجدية الإغريقية القديمة ذات الاثني عشر حرفًا أيضًا مع أرقامها وقيم موسيقاها أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأخذ اتجاهًا معاكسًا (أي من اليسار إلى اليمين) ؟ فكأنَّ الأبجديتين لا تمثلان قانونًا معكوسًا فقط ، بل أيضًا تمثلان واسطة بين الشرق والغرب ، فلكل منهما طريقة في القراءة تتميز بجريان في الاتجاه المقابل . إنَّه «قانون سرطاني» «هذا القانون الذي يمكن عزفه من البداية إلى النهاية أو من النهاية إلى البداية ، أي يمكن اقتفاؤه عكسيًا أيضًا» (14) ، كما هو الحال في صوت الباص لتشاكون هيندل ، وفي الصوت الأساسي للقانون الثلاثي الأصوات لباخ الذي يأخذ مسارًا سرطانيًا ، كما لو أنَّ «الألف» تمثل البداية والوسط ، ومنها تبدأ الأنغام بالانتشار في موجات كرويّة .

ولعلَّ أعضاء الجمعية كانوا علموا أيضا أنَّهم ، بجهلهم لهذه المعلومة الموسيقية ، أنكروا بأنفسهم في نهاية المطاف قوانينهم ومبادءهم التي كان القانون الدائري يشكّل نقطة الثقل فيها ، وقد كان يتجلى في ختم جمعيّتهم . إنّهم حسبوا الحكمة علما ، وهذا يفسّر ما قدم عليه ميتسلر من إنشاء «آلة للتأليف الموسيقي» . . . وهكذا كان المؤلفون هيندل ، وباخ ، وتيليمان الوحيدين الذين كان بإمكانهم أن يوفوا المتطلبات الموسيقية ، والآداب ، والأخلاق الرفيعة لهذه الجمعية حقَّها . لم يشعروا بأنّهم ملزمون بالجدل الكلامي الفطري لآراء المبدأ الفعلي الذي كان سائدًا في ذلك الوقت ، بل ملتزمون ، بصورة عملية تمامًا ، وشكل محافظ جدًا ، بالحكمة القديمة مع كلّ تبعاتها الموسيقية التي لها دور أيضًا في توجيه المستقبل .

كتب المؤلفون الثلاثة «المجد لله» . لقد استقرَّ احترام العلي في مؤلفاتٍ كانت نتيجة حياة خصبة ومركزة لذلك الثلاثي العظيم . ●

(14) هكذا يوهان فالتر (1684 – 1748) الذي كان أحد أقرباء باخ ، كما جاء في القاموس الموسيقي Musikalisches Lexikon .

تجربة مشتركة للرسام الألماني [illegible]
والخطاط التونسي [illegible]

[illegible]

[illegible]

ARCHIVE

تيودور بلهارتس

مانفريد فاسولد

ليس الطبيب تيودور بلهارتس مشهورا اليومَ في وطنه، ألمانيا، شهرتَه في أقطار كثيرة من العالم، وبالأخصّ في مصر، حيث أمضى هناك جزءًا كبيرًا من حياته؛ فعلى شاطئ النيل كان الاكتشاف الذي جعل اسمه يطوف في الأمصار. وكأوّل ولد بين تسعة أطفال نشأ تيودور نشأة دون هموم، وعلى الرغم من ضيق حال الناس آنذاك، فقد درس الأب علم اقتصاد المؤسسات، ووجد بعد تخرّجه وظيفة جيّدة في مدينة سيغمارنغن، استطاع من خلالها أن ينفق على عائلته.

وكان تيودور الأفضل دائمًا في المدرسة، وقد انحصر اهتمامه وموهبته في مجال اللغات، وقليلاً من الرياضيات، فقد شُغف بشكل خاصّ باللغتين اللاتينية والفرنسية. ونشأ تيودور في مدينة سيغمارنغن التي تقع في بيئة طبيعية رائعة، وتربض على صخور جورية، حيث ينبع غير بعيد من هناك نهر الدانوب. وكانت الحياة آنذاك تسيطر عليها قوّة الطبيعة أكثر مما هو في الوقت الحاضر. ومنذ طفولته المبكرة كان تيودور عالم طبيعة متحمس، أي باحث ناشئ؛ فقد كان يجمع الحجارة، والنباتات، والفراشات، والجعلان، وكان يأخذها إلى البيت يحنّط بعضها، ويصنّف الآخر. ويُعزى هذا الاهتمام إلى أحد أقارب والدته الذي هداه إلى هذا العالم المليء بالأسرار.

حصل بلهارتس في عام 1843 على الثانوية العامّة التي كانت حينئذ تعادل امتحان القبول في الجامعات في ألمانيا. وقد تأكّد لتيودور منذ زمن طويل أنّه سيدرس الطب الذي كانت دراسته قبل 150 سنة تعتبر دراسة متشعبة؛ إذ كان يجب على الأطبّاء أن يهتمّوا بدراسة أشياء كثيرة من مثل قضايا العلوم الإنسانية، والطبيعية. فكانت السنتان الأوليان تُجعلان لدراسة تخصصات عامّة كالفلسفة أكثر ممّا تُخصّص لدراسة الجسم البشري، أو الطبّ. وأمضى بلهارتس هاتين السنتين في فرايبورغ.

وانتقل بلهارتس بعد الامتحان الجامعي الأوّل إلى جامعة توبنغن، وظلّ بعيدًا عن حياة الطالب اللاهي، فعاش منزويًا إلى نفسه، منهمكًا في الدراسة والبحث. وفي بداية دراسته أعلنت الجامعة عن طرح جائزة حول شرح الوضع الراهن لمعرفتنا عن دم الحيوانات اللافقرية. وليس هذا العمل بالشيء السهل، ولكنّ بلهارتس قام بهذه المهمّة ونال الجائزة مع شخص آخر، واشترى من المبلغ الذي حصل عليه مجهرًا. كانت تلك خطوة كبيرةً إلى الأمام، فقد قارب بلهارتس أن يصبح عالمًا مشهورًا، وسرعان ما بدأ بإقامة علاقات صداقة مع بعض أساتذته، ومن بينهم فيلهلم غريسنغر (1) عالم النفس المشهور. كما تعرّف بكارل فوندرليش (2)، وحضر محاضراته في علم الأمراض (الباثولوجيا). وقام بلهارتس بدراسات في الطبيعة، وتعرّف بكارل تيودور سيبولد (3).

وكان بلهارتس في أثناء دراسته يرغب في تكريس حياته للعلم، وكره أن يقتصر عمله على مداواة المرضى. ولم تكن هذه الرغبة نابعة من تيه واستخفاف بالناس، وإنّما كان يخشى «الافتقار الفكري» الذي تخلقه رتابة عمل الأطبّاء، كما قال.

واجتاز بلهارتس في أبريل 1846 امتحان الطبّ، وفي ديسمبر من العام نفسه، أصبح عضوًا في جمعية دعم العلوم الطبيعية في فرايبورغ، ثمّ عُيّن، فيما بعد، أمينَ سرّ للجمعية. وحصل عام 1850 على وظيفة في الجامعة. فكان هكذا مؤمّنا لدخل كاف. وكان بإمكانه، لو أراد، أن يحتفظ بهذه الوظيفة، وأن يعيش في مأمن من العوز إلى آخر أيّامه.

لكنّ حياته ما لبثت أن دخلت مرحلة جديدة، وأن أخذت

(1) Wilhelm Griesinger (2) Carl Wunderlich
(3) Carl Theodor Siebold

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسارًا آخر . فقد وصلت غريسنغر دعوةٌ إلى القاهرة ، وسأل بلهارتس إذا كان يرغب في مرافقته ، فقبل بلهارتس العرض على الفور . وسافر الاثنان معًا في شهر مايو عبر الطريق البري الى تريست ، ثم تابعا سفرهما من هناك بحرًا ، ووصلا الإسكندرية في منتصف يوليو من عام 1851 .

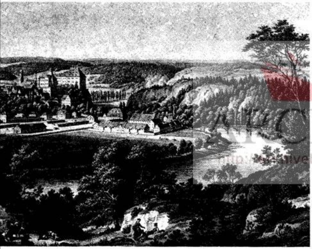
وكانت مصر في منتصف القرن التاسع عشر لا تزال بلدًا غير كثيف السكان ، فكان المكان الذي يعيش فيه اليوم عشرون شخصًا لا يعيش فيه سوى شخص واحد في ذلك الوقت .

وكانت مصر آنذاك ولاية عثمانية ، وكانت تطمح ، وبخاصة في عهد محمد علي باشا ، إلى الحصول على استقلالية أكثر عن القسطنطينية . وأراد محمد علي ، بالإضافة إلى ذلك ، أن يصل هذا البلد الذي يعود تاريخه إلى خمسة آلاف عام إلى العصر الحديث . ولم تكن عملية تطوير وتحديث مصر أمرًا سهلاً ، ولعلها كانت تشبه ما حدث في روسيا قبل ذلك بقرن ونصف قرن عندما حاول القيصر بطرس الأكبر شيئًا مشابهًا .

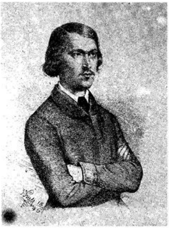
وكان محمد علي باشا معجبًا إعجابًا شديدًا بأوروبا الغربية ؛ حيث كان التصنيع يمضي بقوّة وفاعلية ، فوُجدت هناك السكك الحديدية والمصانع . وقد رغب محمد علي في أن يقتدي بالغرب . وتطلّع بإعجاب إلى فرنسا بشكل خاصّ ، فأحضر منها إلى مصر معلمين فرنسيين . وبعد وفاته في عام 1849 ، خلفه حفيده عبّاس الأوّل الذي كان يفضِّل الألمان والطليان ، ولهذا دعا غريسنغر إلى القاهرة .

أقام غريسنغر وبلهارتس في منزلٍ بمنطقةٍ ليست بعيدة عن حديقة الأزبكية . ولكن غريسنغر لم يحتمل الإقامة في القاهرة طويلا ، واستأجر بلهارتس بعد سفر غريسنغر منزلاً بسيطًا باتجاه الجنوب في القاهرة القديمة . وأثث منزله بتواضع ؛ فكان أهمّ ما فيه رفوف الكتب التي كانت تحتوي مكتبته في علم الطبيعة ، وبعض المؤلفات الكلاسيكية ، وأوانٍ زجاجية كان يحفظ فيها مستحضرات طبية قيمة . وكان عنده ، بالإضافة إلى ذلك ، جمجمة وأجزاء عظمية أخرى . واتخذ بلهارتس لنفسه خادمًا ينظف البيت ، ويقوم بالشراء ، وطهي الطعام حسب الطريقة البلدية من حيث كثرة الرُز والخضروات والثمار مع قليل من اللحم .

ولم يكن منزله الجديد بعيدًا عن مستشفى قصر العيني حيث كان يمارس عمله . ويقع مستشفى قصر العيني في القاهرة القديمة بالجهة المقابلة للروضة التي تقع في وسط النيل . وكان مؤسّس هذا المستشفى كلوت بيك أحد الأطباء من مارسيليا ، عيّنه محمد علي عام 1823 كرئيس للجراحين ، وكان عمر كلوت آنذاك 24 سنة . وكان مستشفى قصر العيني يخضع للإدارة العسكرية ؛ إذ كان معظم المرضى من المنتسبين إلى الجيش . وكانت عنابر المرضى كبيرة ونظيفة وجيدة التهوية . ووُضعت غرفة كبيرة تحت تصرف بلهارتس ، وكان مسؤولاً عن علم الأمراض (الباثولوجيا) ، فشَرَّح في هذا المجال خلال الأشهر السبعة عشر الأولى حوالى 400 جثة . وكان يوجد في المستشفى أيضًا صيدلية كبيرة ، ومجموعة من المستحضرات الطبية التاريخية ، وأخرى من المستحضرات التشريحية . وأسس كلوت في قصر العين مركز تعليم طبي . وكانت

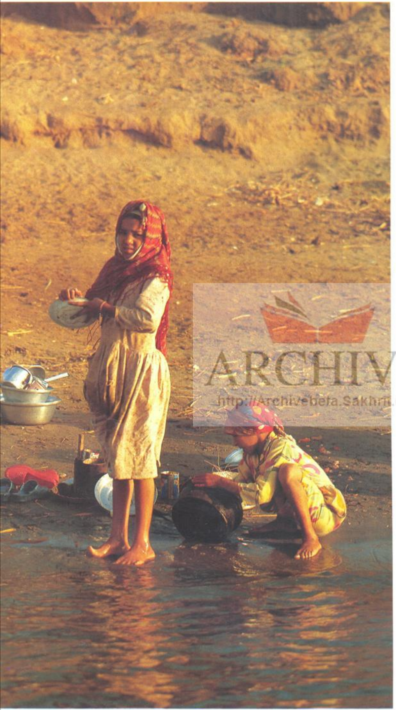


صورة لمدينة سيغمارنغن من القرن الماضي



بلهارتس وهو طالب ، طباعة حجرية من إنتاج ي . كوه ، 1846

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

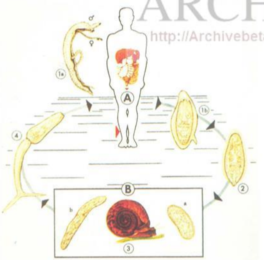
الصورة العليا : أزواج
الديدان الطفيلية : الإناث
منها صغيرة وداكنة اللون

الصورة السفلى : زوج من
الديدان

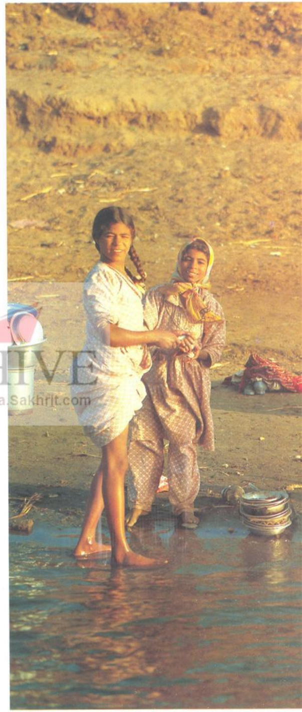
عدوى البلهارسيا تزداد كثيرا
عن طريق المياه الراكدة

الآبار تحد من انتشار مرض البلهارسيا

طفل في الحادية عشرة مصاب بالبلهارسيا ، قد ورمت كبده وطحاله

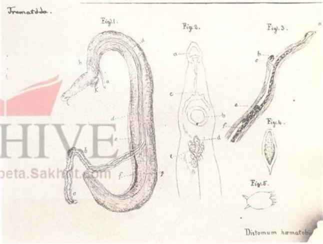


دورة حياة دودة البلهارسيا

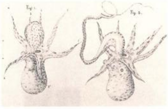


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقام الدروس الطبية والمحاضرات في قاعة نصف دائرية ، وصفها أحد الزوار الألمان بشكل جلي وواضح عندما قال : «وانتقلنا إلى المسرح المدرج الذي لا يقل شأنًا عن مثيله في مونتبليه لنسمع محاضرة في علم الفيزياء التجريبية . وكان على كلّ المقاعد طلاّب عرب في زي موّحد ، إذ كانوا يضعون على أجسامهم أحزمة بيضاء عريضة مزيّنة بقطعة معدنية كبيرة كالقفل . وكان أستاذ فرنسي يحاضر ، ويجلس بجانبه عربي أنهى دراسته في باريس يترجم كل جملة للطلاب إلى لغتهم . ومن الطبيعي أنَّ ذلك مهمة صعبة ، وبخاصّة في ترجمة المواضيع العلمية . ولمّا كان عليه أن يترجم بأمانة كثيرًا من التعابير والمصطلحات الفنية ، فقد بدا عليه بعض



الصورة العليا : زوج من الديدان ، رسم لبلهارتس ، 1851



الصورة السفلى : نوع من أم الحبر رسمه بلهارتس وهو تلميذ ؛ وقد تفنّن منذ صباه في رسم الحيوانات

المعاناة والتعب» . وقد اكتشف بلهارتس اكتشافه الذي ارتبط باسمه ، وهو في مستشفى قصر العيني . فقد وجد عند تشريحه الجثث أعراض المرض ، وأولاها عناية خاصة . قال : «وفي الحقيقة فإنَّ أكثر الظواهر غير العادية التي يلاحظها الباثولوجي الأوروبي أثناء عمله (في مصر) هي كثرة التغيّرات البنيوية في المسالك البولية ، في المثانة والحالب خاصة . ولا مبالغةَ في التقدير القائل بأنَّ الأجزاء المذكورة هي في حالة غير طبيعية عند نحو نصف المصريين البالغين» .

إلام ترجع هذه التغيّرات؟ وما السبب في ذلك؟ تلك أسئلة استطاع بلهارتس أخيرًا أن يعرف إجابتها ، ويعرف أنَّ سبب الالتهاب كان دودة تعيش في الإنسان على نحو طفيلي . ولم يكن لدى بلهارتس خبرة كبيرة فقط في مجال علم التشريح ، وعلم وظائف الأعضاء في الإنسان ، وإنَّما كان له أيضًا خبرة ومعرفة جيدة بالأحياء الدنيا . وقد وصف بلهارتس هذه الدودة التي سمّاها دستوموم هيماتوبيوم (4) بالكلمات الآتية : «يبلغ طول هذه الدودة زهاء 16 7 ملم ، والجنسان منها غير متشابهين ، فالذكر منها سمكه كخيط إبرة قوي ، ولونه أبيض كالحليب . إنَّ المقطع الأمامي من جسمه مضغوط بشكل أملس من أعلى إلى أسفل ، كما يأخذ شكل المشرط . ويبدو على مقدمة النهاية وعاء فموي ، ويظهر أيضًا على مساحة البطن تجويف بطني . وسرعان ما تُقلب الحواف الجانبية للجسم نحو الأسفل ، وتتحرك إلى المنطقة الوسطى من البطن ، وبهذه الطريقة يأخذ الجسم شكل الأنبوبة التي تكون مفتوحة بفتحة من جهة البطن يتناسب حجمها مع طول الدودة ، وخصِّصت هذه الأنبوبة لإيواء الأنثى . أمّا بقية مساحة الجسم العلوي من أجزاء البدن فلساء ، وأجزاء الذيل مغطاة بشعيرات قصيرة . ولا توجد الأنثى إلاَّ داخل الأنبوبة الموصوفة سابقًا ، وهي أكثر نحافة ، وشفافية ، ونعومة من الذكر» .

وتنتسب هذه الدودة المتطفلة إلى المجموعة المعروفة باسم ديغينيا (5) . وتتحول هذه الدودة من يرقة بسيطة إلى حيوان مكتمل النمو ، وتنتقل أثناء ذلك في الغالب من جسم ناقل إلى آخر . وتلتصق بأعضاء الجسم المضيف باستخدام أوعية ماصّة ، وتسلب الجسم مواد غذائية هامّة . وحول وجود هذه الدودة الطفيلية في جسم الإنسان أضاف بلهارتس قائلاً : «إنَّ هذه الديدان المكتملة توجد في الجذع والوريد البابي ، وفي وريد الطحال ، وفي أوردة أخرى ، كما توجد في المستقيم ،

(4) Distomum Haematobium (5) Digenea

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي أسياخ المثانة المضفّرة . وتتغذى هذه الديدان على الدم الذي يظهر بكميات كبيرة في أحشائها» . وقد عثر بلهارتس على بويضات هذه الديدان في الكبد ، والأمعاء الدقيقة ، كما توجد بشكل خاصّ في الغشاء المخاطي للمثانة ، والأوعية الدموية الجارية ، وفي الحالب . وحول كثرة وجود هذه الدودة الطفيلية كتب بلهارتس : «إنّ هذه النوعية من الديدان هي الأكثر شيوعًا بين الطفيليات عند السكان المصريين . ولا أحسبني أبالغ إذا قلت إنّ نصف المصريين البالغين ، فلاحين وأقباطًا ، يحملون في أجسامهم هذه الدودة ، أو إنّ في أجسامهم آثارًا من آثارها . وتوجد هذه الدودة عند النوبيين ، ولكنّني لا أستطيع القطع إن كانت موجودة في بلادهم أيضًا ؛ لأنّ النوبيين الذين فحصت كانوا ، كما دلّ على ذلك استطلاعي الأمر ، يعيشون في مصر منذ سنين . والجدير بالملاحظة أنّه لايوجد من بين العدد الكبير من جثث الزنوج التي فحصت ، على مدى عدة سنوات ، سوى جثّة واحدة احتوت على الدودة وبيضها» .

وما لبث الدارسون أن اكتشفوا أنّ هذه الدودة عُرفت في مصر منذ فترة بعيدة : فقد وجد الخبراء بيض هذه الدودة متصلبًا في موميات منذ عهد الأسرة العشرين التي حكمت مصر قبل حوالي ثلاثة آلاف سنة ، ووجد كذلك عالم الدراسات المصرية هاينرش بروغش (6) في إحدى أوراق البردي مرضًا مذكورًا وصفه المصريون القدماء بأنّه مرض مميت ، وغير قابل للعلاج ، وهو مرض مرسل من عند إله الموت ، وهو مرض يعذّب النساء والرجال فيصابون بآلام البطن ، ورعشات القلب وآلامه ، وآلام الأطراف . وسرعان ما ثبت للخبراء أنّ هذا المرض لم يظهر في مصر وحدها ، وإنّما ظهر أيضًا في أجزاء أخرى من إفريقيا ، وفي جنوب شرق آسيا ، وفي وسط أميركا وجنوبها .

وبالنسبة إلى بلهارتس ، لم يكن اكتشافه هذا سوى اكتشاف مثير ؛ إذ كان ذلك جزءًا من دراساته حول الأمراض التي تسببها الديدان . ولم يكن هو الذي استخدم تسمية بلهارسيا لهذا الاكتشاف ، وإنّما استخدم ذلك صديق له منذ عام 1856 ، ولم تنتشر هذه التسمية في الإنجليزية بشكل واسع ، بل استُخدم اسم آخر لهذا المرض هو «داء الشّتوسوما» (7) . وبقيت البلهارسيا تعالج مدّةً طويلة بعقاقير قويّة جدًا ، ما كانت تضرُّ بالطفيليات فقط ، بل بالجسم الذي يحضنها أيضًا . ولكنّ العلماء توصّلوا في بداية القرن العشرين إلى وسائل وأساليب أنجع لمعالجة هذا المرض .

ولم يتغير شيء عند بلهارتس نتيجة هذا الاكتشاف ، فقد بقي يعيش في القاهرة ، ويجري أبحاثه التي امتدّت لتشمل الحيوانات الفقرية . ولكنّه أصبح في سنة 1853 رئيسًا للأطباء في القسم الداخلي ، ثم رقّي إلى رتبة أستاذ ، ومُنح رتبة بماشي ، بل وبعدها رتبة قائمقام . ولم تكن المؤسسات في تلك الأيام منظّمة كما هي اليوم ، وهكذا كان بلهارتس مدة طويلة – كما كان يقول متندرًا – أستاذًا ، وجراحًا ، وعامل تشريح في آن ، إلى أن جُعل له فلاح ماهر يساعده في العمل في قاعة تشريح الجثث .

صورة تاريخية لمستشفى قصر العيني بالقاهرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(6) Heinrich Brugsch (7) Schistosomiasis

كان بلهارتس يعيش حياة بسيطة كما هي حياة الناس من حوله ، فلم يكن يتصرف تصرف السادة الحاكمين كما فعل كثير من الأوروبيين في عصر الإمبريالية . فكان يشاهد حياة المصريين وأعمالهم بكلّ انتباه . وتعلّم خلال السنوات التي أمضاها هناك اللغة العربية لفظًا وكتابة . أمّا بالنسبة إلى الأمور الدينية ، فلم يُبْدِ سوى اهتمام قليل بها . وبالرغم من أنّه نشأ نشأة كاثوليكية ، إلاّ أنّه كعالم في الطبيعة ، لم يكن للدين عنده سوى دور ثانوي ؛ فقد كان شاكًّا وعقلانيًا ، ولذا فإنّه لم يُظهر أي ارتياح عندما علم أنّ أخاه قد فكّر في دراسة علم اللاهوت . ولكن عندما يدور الحديث عن المعرفة ، فإنّه يقول عن نفسه بأنّه «يحوّم فوق القمم العقلانية التي ، وإن اتصفت بالبرودة ، تمتاز بالصفاء» .

ولم يكن بلهارتس منعزلاً ، بل كان له أصدقاء كثار . وخالط كثيرًا من الناس ، إلاّ أنّه لم يرغب في أن يرتبط مدى الحياة بامرأة ، ففي السنة الثانية من إقامته بمصر ، فسخ خطوبته من الفتاة التي كان خطبها في ألمانيا .

ورغم أنّه كان يرغب في البقاء في مصر ، ولم يرد الرجوع إلى وطنه ، إذ كانت الخمسينات من القرن التاسع عشر في أوروبا سنوات صعبة جدًا ، وسنوات هجرة جماعية ، إلاّ أنّه بقي على اتصال بوطنه ، وبخاصة عن طريق كثير من الزوّار الألمان

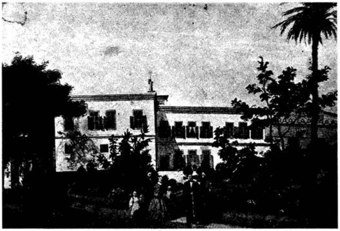
إعلان مصري يوضح مصادر الإصابة بمرض البلهارسيا

الذين كانوا يأتون إلى مصر لرؤية كثير من المعالم الأثرية الرائعة . فقد زاره فيرنر سيمنس ، والكونت شليفن ، وألفرد بريم (8) الذي رافقه بلهارتس في جولة في أنحاء مصر . وفي عام 1858 زار بلهارتس ألمانيا من جديد ، وسافر إلى فينا التي كانت بجهودها العلمية الممثلة «بالمدرسة الفينية» الحديثة العهد موضع إعجاب كبير من عديد من العلماء . وألقى بلهارتس هناك محاضرة في جمعية أطباء فينا حول أمراض الديدان في مصر ، كما زار تجمع باحثي الطبيعة والأطباء الألمان الذي انعقد في مدينة كارلسروه سنة 1858 . واستمع إلى محاضرة زميله المشهور رودولف فيرشوف (9) . وكان بلهارتس أخبره قبل ذلك عن الطاعون في مصر بإسهاب . وقد سعد بلهارتس بحسن الاستقبال الذي لقيه من فيرشوف ، ذلك العالم الواسع الشهرة ؛ سعد كثيرا ، إلاّ أنه ، مع ذلك ، لم يكن يرغب في البقاء في ألمانيا .

ولذا فقد رجع إلى وطنه المختار ، إلى أرض النيل . وبدّل سنة 1861 عمله من رئيس للأطباء في قسم الأمراض الباطنية بالمستشفى إلى رئيس للأطباء في قسم الأمراض الجلدية .

وجاءت إليه في القاهرة سنة 1862 مجموعة من الزوّار الأوروبيين . وقام معهم في 24 مارس ، أي يومين بعد عيد ميلاده السابع والثلاثين ، بجولة استكشافية صغيرة ، فسافروا بالقطار إلى السويس ، ومن هناك ركبوا سفينة بحرية إنجليزية ، نقلتهم إلى بعض الأماكن على شاطئ البحر الأحمر . ورافقه – هذه المرّة أيضا – صديقُه بريم ، كما كان الكاتب الرحالة الألماني فريدريش غيرستيكر (10) من بين المساهمين في تلك الرحلة . وكان أن انتشر داء التيفوس حينئذ ؛ وخمّن بلهارتس تخمينًا صحيحًا أنّ الجراثيم المسببة لمرض التيفوس تكون موجودة في ماء الشرب ، وأنّ شدّة حرارة الطقس تنمّي قدرتها على التكاثر تنميةً كبيرة . وفي الأوّل من مايو عام 1862 ، ظهرت أولى أعراض التيفوس على بلهارتس ؛ إذ كان قد أصيب بالعدوى ، وألمّت به حالات من الحمّى والقشعريرة ، والهذيان الرعاشي الليلي ، دامت ثمانية أيام ، صارع خلالها الموت صراعًا شديدًا . وبذل صديقه الأستاذ لاوتر أقصى ما في جهده ، ولكن دون جدوى ؛ فلم يكن الطبُّ توصّل آنذاك إلى دواء نافع ضدَّ أمراض الحمّى . وفي مساء اليوم التاسع من مايو عام 1862 سلّم النفس الأخير إلى باريه . وقد شيّع جنازته جماعة من أصدقائه المصريين والألمان ، ودفن في مقبرة كاثوليكية في جنوب القاهرة . ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قصر سليمان باشا الذي فيه شقّة سكنها أ. راير وتوفّي فيها بلهارتس

(8) Alfred Brehm (9) Rudolf Virchow
(10) Friedrich Gerstäcker

هل من جديد على هامش الساحة الأدبية؟

بيتر هوفمايستر

يدهش المرء إذا ما استطلع استطلاعًا سريعًا، أول الأمر، محتوى العدد المحدود من المجلات، والكراسات، والنشرات المنشورة على قدر متفاوت من الجودة والإتقان. فإذا ما دقق القارئ النظر في هذه النشرات، لذَّ له متابعة ما فيها من تحول بعض المثقفين، على خلاف التحول السياسي في هذه البلاد، فراقب هذا التحول مستغربًا، بل وساخرًا أحيانًا. فعند مطالعة مجلة ليتراتور مغاتسين (مجلة الأدب)، نجد أنَّ توماس شميدت تحوَّل بأسلوبه تحولاً كبيرًا، إذا ما قورن بما كتبه في السبعينات في مجلة شبونتي تسياتشريفت الفكهة المتطرفة تحت عنوان «نريد كل شيء» و«القرصان». فأسلوبه فقدَ ما كان فيه من «لدغة» سياسية وأدبية. وهذا راجع، فيما يبدو، إلى أنَّه، ربما كارهًا لا راغبًا، تصالح مع سادة العالم الجدد، أم أنَّه بلغ سن الرشد الآن فترك الشقاوة؟ فعندما تقرأ مقاله عن «تعاسة الجدال الألماني الجديد في الخلاف الأدبي» تتذكر أسلوب الناطق الرسمي باسم الحكومة، وهو أسلوب مزعج يتسم بظرافة مقيتة.

وربمّا لا يكون شيمدت مخطئًا عندما يهاجم، كما يفعل كثير سواه على أية حال، مستوى الأدب في الجمهورية الألمانية الديمقراطية (سابقًا)؛ لعله مصيب كذلك عندما يسخر من الطريقة التي جعل فيها بعض الكتاب المشهورين أنفسهم أوصياء على الأخلاق؛ عندما ينبري لهم شميدت فيصفهم بالعداء للغرب، بل وبأفظع من ذلك، أي باتخاذ مواقع معادية للديمقراطية. وهو لا يفتأ يعنِّف جياد الحرب الهرمة مثل ستيفان هايم وغونتر غراس تعنيفًا لا رحمة فيه لأنَّهما لا يزالان يتمسكان بتصورهما عن «جمهورية ألمانيا الاتحادية بوصفها دولة إمبريالية».

ويتساءل القارئ من جهة أخرى لِمَ جعل محررو ليتراتور مغاتسين الرسالة التي تقدم بها فالتر بنيامين لنيل درجة الأستاذية محورًا لهذا العدد من المجلة؟ والرسالة عسيرة على الفهم، هذا رأي الفيلسوف ماكس هوركهايمر، ورأي سواه فيها! أم عملت هيئة تحرير المجلة برأي من قال: خالف تُعرف؟ أم ترى هيئة التحرير في الكلام الغامض المبهم طريقة لتفسير الحاضر بعد أن عجزت النظريات عن ذلك؟ لكنْ، لا هذا ولا ذاك، ولا أية طريقة أخرى تستطيع أن تفسر عنوان عمل بنيامين، «أصول المأساة المسرحية الألمانية»، تفسيرًا سياسيًا مقنعًا. والأمر، على أية حال، أيسر من ذلك؛ فالقارئ يعرف أنَّ العالم قد صار إلى أنقاض، وأنَّ هناك طرق أيسر لربط أجزائه المكسَّرة بعضها ببعض من حذلقة الأكاديميين.

أمّا ما يأتي به كريستيان غايسلر في صحيفة الفوضويين «أكتسيون»، فهو عمى حقيقي. فهذا الكاتب يرى في نفسه اليوم، وقد كان يومًا كاتبًا مجيدًا، آخر الشيوعيين الذين يأبون الصلح مع النظام الرأسمالي العالمي القديم، فهو يريد أن يعود بالزمن إلى الوراء. أو هو يريده، على الأقل، أن يقف، ويريد أن يرشد بقايا أنصار حركة الفوضويين ومناصري جناح الجيش الأحمر إلى الطريق إلى الموقعة الأخيرة. وينتهي الأمر بغايسلر إلى نقض نفسه عندما يُصرُّ دونما تردّد على أن يحتفظ لنفسه في هذاالزمان بهوية سياسية ضيقة الحدود، فيعرض نفسه تبعًا لذلك إلى سخرية تودي به. والأولى بالفنَّانين أن لا يتشدقوا تشدق السياسيين، فما عاد أحد يستمع لا إلى هؤلاء ولا إلى أولائك.

فإذا ما نقَّل المهتم نظره في النشرات المختلفة، تنبَّه إلى مجلَّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

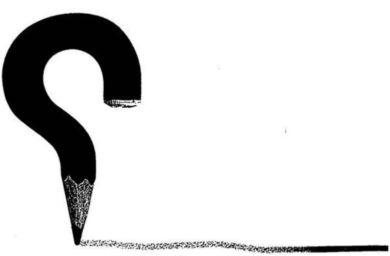
جديدة تعد قارئها كثيرًا ، وتحمل اسمًا ذا معنى كبير ، وهو «معالم» . وتصف المجلة نفسها أنَّها مجلة اللغة ، والأدب ، والمناظر الريفية ، وتذكِّر بمجلة هانز بندر التي كان يصدرها في أوائل الخمسينات ، أيام كان طالبًا في هايدلبيرغ . وفي تلك الصحيفة نُشرت الأعمال الأولى لكتّاب مشهورين من مثل باول سيلان ، وإرنست مايستر ، ومارتين فالسر . ولكن نظرة أولى في هذه المجلة الفصلية لا تُشعر القارئ أنَّها تحمل بذور بعث أدبي . نجد فيها ذكرا رتيبا لأسماء كبيرة كفريدريش دورنمات ، وماكس فريش ، وبيتر هيرتلنغ . والجديد والممتع في مجلة كونتورن هو تتبعها بحثَ الآثار الأدبية الناجحة ، أي أنَّها تقدم المدينة والطبيعة كأقوال ثقافية ، وهذه تُعرض في الحقيقة على حساب ما يمكن أن يُعرض بشكل شيِّق ، ولا تفيد بشكل تام إمكانيات عرض الطبيعة أو وصفها . وهذا الانطباع استحوذ على قراءات فرانس هيسل وأدباء برلين في العشرينات . وفي محاولة التركيز على المدينة ، يحاول هيسل إضاءة الماضي من خلال الحاضر . ونجد دليلاً على صحة هذا الأسلوب في كتابه «التجول في برلين» الذي تحدث عنه فالتر بنيامين . وفي مجلة كونتورن تحدث يورغ بلات عن حياة هيسل ، الشاعر المسكّع ، ورؤيته لبرلين في سنوات البؤس ، ولم يكن هذا ليمنع هيسل من قول كلمته . ولتأكيد لحظات التسكّع في المدينة ، عرض هيسل صورة الشوارع ، واليأس والمقاهي وواجهات العرض .

كانت قصة الأدب الألماني ومجموعة براغ الأدبية موضوعَ مقال باول كراونتوراد ، وهو يذكر أسماء كتّاب لم يعد أحد يعرفهم كاكس برود ، وريلكي ، وإيغون كش ، وباول كورنفلد ، وفرانس فيرفل ، وفرانس كافكا . ويعود الفضل إلى إدوارد غولدشتوكر في نشر أعمال كافكا في تشكوسلوفاكيا في الستينات ، وهذا ما قوّى حركة التفتّح الثقافي التي بلغت ذروتها – ونهايتها الوقتية – في ربيع براغ 1968 .

في عدد كنتورن الجديد ، يبدو تقرير هاينز تشيكوفسكي عن منطقة أوبرلاوزيتز مفيدًا وجديرًا بالقراءة . وليست هذه المنطقة معروفة كثيرًا لدى الجمهور في ألمانيا الغربية . وهي تقع في ولاية سكسونيا ، وتتكلّم لغة سلافية خاصّة . وهنا تكون محاولة البحث ناجحة جدًا في منطقة تسكنها أقلية من السلافيين منذ مئات السنين بما لهم من مؤسسات خاصّة بهم ، كالمسارح والمدارس ودور النشر ، ومن رصيد أدبي لا يستهان به . ففي هذه الواحة الثقافية المستقلة ، يبدو الوقت متوقفًا . وهذا مجال مفيد ومثير لانتباه الباحثين في الأدب المقارن وعلم اللُّغة . ●

Konturen, Heft 1, 1992, Max Hueber-Str. 4, 8045 Ismaning;
Literaturmagazin, Nr. 29, 1992, Postfach 1349, 2057 Reinbek;
Die Aktion, Nr. 89-92, 4/92, Am Brink 10, 2052 Hamburg 80

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



«الفن المشوَّه»

ياسمينة أمقران

بعد فترة وجيزة من استيلاء النازيين على السلطة سنة 1933، أُعلن عن كثير من عمليات حرق الكتب، واتُّخذت إجراءات ضد كثير من الكتاب المعاصرين الذين وقفوا موقفًا ثقافيًا معاديًا للسلطة الجديدة. أمَّا النهاية التامة للفنّ الحديث في ألمانيا الذي ظهر في مطلع القرن، فقد بدأت سنة 1937 بافتتاح «معرض الفن المشوه» و«المعرض الألماني الكبير». وقد رأى فنانون، وكتاب، وسينمائيون، وشعراء، وموسيقيون، ونقاد، ومثقفون يمثلون شتى الاتجاهات، أنَّهم أمام قرار مصيري بالمعنى الحقيقي للكلمة، ولم يكن أمامهم إلا الرحيل عن الوطن أو الانطواء على الذات عبر هجرة داخلية استنزافية.

«دعونا ننظر حولنا لنرى ما يتولد عن الجنون، والوقاحة، والعجز، والانحطاط. لقد سبَّب لنا هذا العرض جميعًا صدمة واشمئزازًا». بهذه الكلمات افتتح أدولف تسيغلر، رئيس مجلس الرايخ للفنون التشكيلية في التاسع عشر من يوليو سنة 1937 في ميونيخ معرض «الفن المشوَّه». وهي كلمات تحمل الهجوم الأكثر حدة على الفن الحديث.

لقد ضم المعرض حوالي 650 عملاً مهمًا بين لوحة، وتمثال، وغرافيك، وكتاب، وهي مختارات قليلة من 16000 من الأعمال الفنيّة المُصادَرة التي كانت قبل أسابيع قليلة تُعرض في المتاحف العامة. وقد شمل ذلك لوحات من الفنانين: نولده (1)، وبيكمان (2)، وشاغال (3)، ولوحات كثيرين من الفنانين الألمان الآخرين والأجانب الذين كانوا يتمتعون بقيمة فنية كبرى، وكانت أعمالهم محط اعتزاز المتاحف الألمانية. وواصل سيغلر خطابه قائلاً: «يبدو أنّ قطارات كاملة لا تكفي لإفراغ المتاحف الألمانية من هذه البضاعة الرديئة، وهذا ما يجب أن يحدث في القريب العاجل». وقد تمّ جمع أعمال 112 فنانًا (من بينهم أعمال لستة فنانين يهود) لتُعرض في معرض «الفن المشوَّه» على نحو يخلو من الترابط.

وصرّح شاهد عيان بما يلي: «لقد بدت اللوحات وكأنّ مهرّجين أو أطفالاً قد قاموا بتعليقها من غير ذوق ولا معنى. فهي مكدسة كيفما اتفق بفوضى واضطراب على قواعد أو على الأرض، ومحاطة بملاحظات تحريضية وتعليقات ساخرة مقذعة».

وبالنظر إلى أنّ كل عمل فني في معرض «الفن المشوه» مُصادَر من مجموعة عامة، فإنّ المعرض لم يُدن الفنانين فحسب، بل أدان كذلك سلوك المؤسسات ومديري المتاحف وممثلي المجالس. وكذلك تجار الفن الذين كانوا يقتنون لوحات الفنّ الحديث لتخفيف من الضرائب على الدخل في جمهورية فايمار. وقد بُيّن تحت كثير من الأعمال المعروضة المبالغ الماليّة الهائلة التي أُنفقت «في اقتناء هذا النوع من الفن»، وإن كان قد سُكت عمدًا عن حقيقة التضخّم الكبير الذي حدث في أعوام العشرينات. إذ بلغ سعر الدولار 4,2 مليار مارك في نوفمبر 1920! لقد امتلأت الجدران بعبارات وشعارات من مثل: «الجنون يصبح منهجًا». أو «هكذا تصور النفوس المريضة الطبيعة». أو «وحي الروح اليهودية». و صدرتْ هذه العبارات عن بعض النقاد الفنيين، ومديري المتاحف، وأعضاء الحزب النازي، أو عن هتلر شخصيًا. والملاحظ أنّ هذه الآراء زعمت وجود علاقة بين الفنانين الطليعيين والمرضى النفسيين الذين كانوا

(1) Nolde (2) Beckmann (3) Chagall

صورة من ماضٍ ليس ببعيد : لوحاتٌ لفنّانين ممتازين من أمثال بيكمان ، وكيرشنر ، ونولده ، وشميت روتلوف معروضة تحت هذا الإعلان التحريضي : «...وحتّى البيرقراطيّون المسيطرون على المتاحف ادّعوا أنّ هذا فنّ صنعه الشعب الألماني»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبقًا للدعاية النازية مماثلين لليهود ؛ مع أنَّ لمؤسسي علم النفس من الألمان في القرن التاسع عشر رأيًا غير منطقي في هذه المسألة ، وهو أنَّ الضعف البدني ملازم لليهود ، أمّا غير اليهود فقابلون للإصابة بالأمراض النفسية .

أمّا جذور الأحداث التي مهّدت لوقائع سنة 1937 ، فتضرب بعيدًا في التاريخ الثقافي الألمانيّ ، وذلك قبل تأسيس الحزب القومي الاشتراكي (النازي) بسنوات طويلة . فقد نُشر سنة 1871 ، أي سنة تأسيس الإمبراطورية الألمانية ، كتاب تشارلس داروين «أصل الأنواع» ، هذا الكتاب الذي وظّف فيما بعد في خدمة العنصرية الألمانية أو في تبريرها . ثم نشر سنة 1893 ماكس نوردو (4) كتابًا بعنوان «الانحطاط» . وفي هذا الكتاب وصف نوردو الطليعية الفنية بأنّها «مرض روحي للأمّة» وحطّ من شأنها عندما وصفها بأنّها ظاهرة مشوّهة وقال : «لا يحتاج هؤلاء الفنانون إلى مختصّين في أمراض أعصاب ، بل يحتاجون إلى اهتمام من لدن قانون العقوبات» . ونظرًا إلى أنّ ألمانيا كانت بلدًا موحّدًا منذ فترة غير بعيدة ، فقد مالت إلى قومية متطرفة ، عبّرت عن نفسها ، في كثير من الأحيان ، عن طريق الإيمان بالتفوق الطبيعي للجنس الآري . لهذا تكررت في كتابات كثير من الكتاب الأوروبيين في مطلع القرن العشرين أسطورة البطل الأشقر ذي العينين الزرقاوين ، باعتباره تجسيدًا لمستقبل الحضارة الغربية . حظيت فكرة العنصرية بشعبية في الفترة الواقعة بين 1910 و1920 . ففي حوالى سنة 1920 كان لبعض الكتاب وجهة نظر ، ترى أنّ الخصائص العرقية والفن ممتزجان . وحاولوا «إثبات» أن أسلوب الفنان يتحدد عبر العرق الذي يتحدر منه . وفي الوقت نفسه ، فقد شهدت تلك الحقبة من التاريخ الألماني ازدهار الفن الحديث والأدب ، إضافة إلى صناعة السينما والموسيقى . وكان وراء هذا الازدهار شخصيات وُصفت في سنوات الثلاثينات بالفساد والانحطاط .

(4) Max Nordeau

دليل معرض «الفنّ المشوَّه» ، 1937 ، يظهر على صورة الغلاف «الإنسان الجديد» ، وهو منحوتةٌ لأُتو فروينـدليش ، 1912 ، جبس ، الارتفاع 139 cm

SCHRECKENSKAMMER

«الصورة الذاتية» لفان غوخ معروضة للمزاد العلني (رقم 45)

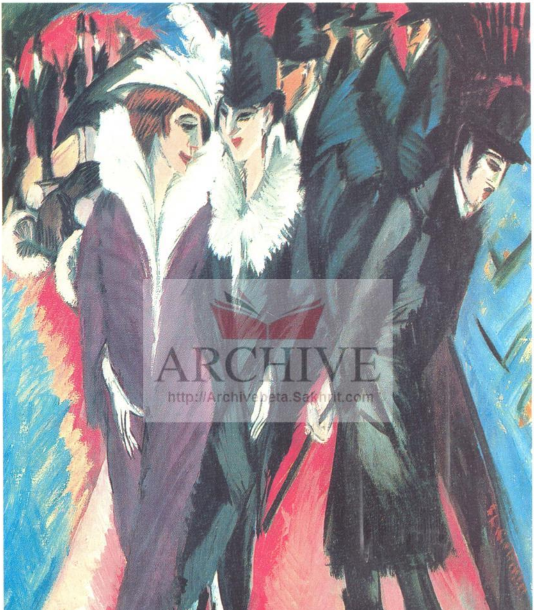
مقال تحريرية وشماتة صدر في «جريدة كولونيا المصوَّرة» بعنوان : «دار نقمة وعذاب» .
من فوق : هيرمان غورينغ (عن اليمين) يفحص «الحبلى» للفنّان فولّ . من تحت : هتلر يزور المعرض . عن اليمين : أعمال للفنّانين هيكل وغرونديغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد تفجر الفن الألماني عبر تنوُّع في الأنشطة والظواهر ، وكان أن نشأت الجماعات الفنية مثل «الجسر» ، و «الفارس الأزرق» ، وأن ظهرت المجلات المهمة التي نشر فيها الفنانون مساهماتهم وإجَاباتهم المكثفة حول كوارث الحرب العالمية الأولى (1914 – 1918) . كلّ ذلك كان يجسّد المرحلة الأولى للانطباعية الألمانية ، وكذلك فقد نشأ الباوهاوس ، وأُنشئت المتاحف المخصصة ، كليًا أو جزئيًا ، للفن الحديث . أمّا في فترة ما بعد الحرب ، فقد بدأ الصراع يتزايد بين الفن الطليعي والواقعية القومية التي كانت أكثر وضوحًا لكثير من الألمان . فقد جرَّبت ألمانيا في الحرب العالمية الأولى هزيمة مرَّة ، وكان عليها أن تدفع كثيرًا لإعادة الإصلاح ، وهذا أثقل اقتصادها العاجز . لهذا عُدَّت الطليعية من الأمة المهزومة فنًا ذهنيًا ، نخبويًا ، غريبًا ، ورُبطت بالهبوط الاقتصادي ، فمكّن هذا من اعتبارها مؤامرة دولية للشيوعية ، واليهودية . وقد كان الجو ملائمًا لثقافة النازيين السياسية . فمع ظهور النازية في الثلاثينات كانت نهاية الحداثة المتفجرة ، المتفتحة .

لقد كان أول عمل قام به النازيون عند استيلائهم على الحكم سنة 1933 الهجوم على الكتّاب المعاصرين . وكان إحراق الكتب الذي نتج عنه إتلاف الآف الكتب علنًا دليلا واضحا على السياسة الجديدة تجاه الفنانين . فمنذ سنة 1933 ، أُقيمت معارض في كثير من المدن الألمانية تحت عناوين مثل : «لوحات الثقافة البلشفية» ، أو «دار العذاب» . وفي سنة 1936 ، ألغى يوزف غوبلز الذي صار منذ سنة 1933 وزيرًا للإرشاد الشعبي والدعاية ، عبر مرسوم ، النقد الفني باعتباره ذا «جذور يهودية» . وسرّح كثيرا من مديري المتاحف وأعضاء المجالس . ثم صودرت 16000 لوحة ، وتمثال ، وغرافيك ، وتصميم خلال عشرة أيام في 32 متحفًا ألمانيًا .

«الفن المشوَّه»



إرنست لودفيغ كيرشنر ،
«مشهد من الشارع» ،
(1914/1913)

وقد أجبر كثير من الفنانين الذين كانوا يتمتعون آنذاك بكثير من الاحترام ، والذين كانوا أعضاء هيئة تدريس في أكاديميات متقدمة ، أو في جامعات ، وفي الوقت نفسه موضع اهتمام المعارض والدراسات ، أجبرهم إمّا على الهرب من وطنهم ألمانيا أو على تغيير سلوكهم كليّة ، أو على اعتزال الفنِ تمامًا . وقد شهّر أرنست بلوخ بوحشية النازيين سنة 1937 تجاه الفن الطليعي وممثليه عندما وصفها «بأنّها مراكز تعذيب جماعية في وسط الجمهور» .

إنّ «الحل النهائي» لمسألة الفنِّ كان بالنسبة إلى رأس النازيين ، أدولف هتلر ، مسألة حياة أو موت . فقد هتف أدولف تسيغلر ، مساعد هتلر لشؤون الفنّ ، بالشعب الألماني قائلاً : «تعالوا واحكموا بأنفسكم» . وبمعنى آخر : كان الاعتماد على «مشاعر الشعب الصادقة» ممكنًا في تسويغ رفض الفنِ الحديث . ولأنَّ الفن الحديث كان يبدو لكثير من زوار المعارض غريبًا ، فقد كان من السهل عبر تقديم فوضوي ، وتعليقات مستهجنة مغالطة معظم الزوّار . وعند افتتاح معرض «الفنّ المشوه» في ميونيخ ، زاره عدد ضخم من الجمهور . وقد أجبر التدفق العجيب من الزوار الهيئة المشرفة على المعرض على تمديد فترة المعرض حتى نهاية نوفمبر ونقله إلى مدن أخرى ليُعرض هناك . لذا عُرض معرض «الفنّ المشوّه» في ثلاث عشرة مدينة في ألمانيا والنمسا حتى نهاية 1941 ، وشاهده 3,2 مليون شخص . وقبيل افتتاح معرض «الفن المشوّه» بيوم واحد ، افتتح هتلر أضخم مبنى في تاريخ الرايخ الثالث ، يقع مقابل المعرض المذكور تمامًا ، وهو «بيت الفن الألماني» الذي حوى «معرض الفنّ الألماني الكبير» . وقال هتلر في خطبته في 18 يوليو 1937 : «إنَّ وضع حجر الأساس لهذا البيت ، يعني البدء في بناء معبد ، ليس لما يسمَّى بالفن الحديث ، بل لفنّ ألماني أصيل وخالد» . وهذا يعني أنَّ إقامة «معرض الفن المشوّه» في المكان المقابل تمّ بتخطيط واع ، وكان بمثابة الضربة القاضية على الحداثة ، وهي ضربة تهدف عبر المواجهة المبرمجة «بمعرض الفنّ الألماني الكبير» إلى تقديم تصوُّر واضح حول التطور المستقبلي للفنّ وحول سياسة الفنِ . ثمّ أضاف هتلر في خطبته المذكورة : «إنّني أرغب هذه الساعة في الاعتراف بأنَّ قراري الذي لا رجعة عنه هو أنّنا ، كما قمنا بتنظيم الاضطراب السياسي ، فسنقوم بالطريقة نفسها بتنظيم الحياة الفنية الألمانية ، وسنقوم منذ الآن ..» ، وهنا قال

نصّ صفحة من دليل معرض «الفنّ المشوَّه» : علامات عنصرية عامّة ذات دلالة كبرى انتبهوا أيضا على نحو خاصّ إلى صور الرسّامين الثلاثة في أسفل الصفحة . فهؤلاء هم من اليسار إلى اليمين : الرسّام مورغنر كما رأى نفسه ، والرسّام رادسيفيل كما رآه أوتو ديكس ، والرسّام شلامّر كما رآه إ . ل . كيرشنر

«الفن المشوّه»

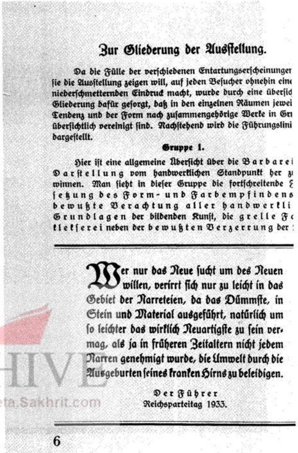
صارخًا، «بحرب تطهيرية ضد العناصر الأخيرة للانحلال الثقافي. وإذا كان بين هذه العناصر من يظنّ أنّه ينتمي إلى الذرى، فقد كانت لديه أربع سنوات من الوقت ليبرهن على صحة هذا الادعاء. وهذه السنوات الأربع التي مضت تكفينا نحن للوصول إلى حكم نهائي. ولـكنّ جميع هؤلاء الذين يدعم بعضهم بعضًا، بما فيهم العصابات المتساندة من المتحذلقين، وغير المتخصّصين، والنصّابين – وهذا ما أودُّ أن أؤكّده لكم – سيتمّ إبعادهم وتنحيتهم. إنّنا نريد أن تعود هذه الثقافة التي تنتمي إلى ما قبل التاريخ وإلى العصور الحجرية، وهذا الفنُّ المتلعثم، إلى مغارات الأجداد، لكي تقدم هناك باعتبارها خطوطًا بدائية عالمية».

ولكي يتمكن النازيون من الحصول على أعمال فنيّة تملأ الصالات الضخمة، فقد قاموا بتصميم مسابقة علنيّة، أشرف عليها أدولف تسيغلر. فتجمّع حوالى 15 ألف عمل لفنّانين ألمان من (أصول آرية). وبالنظر إلى عدم وجود معايير اختيار واضحة، فقد شارك الوزير غوبلز (أحد عشاق الفنّ وجامعيه)، مثلما شارك هتلر شخصيًا في الاختيار. وكتب غوبلز في يومياته: «كان الأمر معقولاً في مجال المنحوتات، ولـكنّ الوضع في مجال الرسم كان أشبه بالكارثة. فقد عُلّقت لوحات يقف لها شعر الرأس . . . أمّا الفهرر (أي هتلر)، فقد ثارت ثائرته». وأخيرًا اختير 900 عمل، لكي يتمّ الاختيار النهائي من بينها.

احتوى «المعرض الفني الألماني» على 600 قطعة، من بين لوحات ومنحوتات، كان الهدف منها إظهار انتصار الفنّ الألماني في الرايخ الثالث. وقد جرت عملية افتتاح عوض الأعمال المختارة وسط ضجة ومراسيم احتفالية. وكان هذا المعرض الأولَ في سلسلة المعارض التي نُظّمت خلال ثماني سنوات (1937 – 1944) ضمن محاولات النازيين «إظهار الأفضل ضمن الإبداعات الفنّية الألمانية» في «بيت الفنّ الألماني».

لقد حاول النازيون أن يعرضوا من خلال «المعرض الفنّي الألماني الكبير» فنًّا يوميًا، مبتذلا، باعتباره يمثّل التيار الرئيسي للفنّ، وقدّموه على أنّه انتصار القرن لفنّ ألماني متصل. وهذا الفن يطمس كل الإشارات للتعبيرية، والدادية، والشيئية الجديدة، ووسائل الإعلام، والمعارض من سنة 1910.

وحاول النازيون إعادة كتابة تاريخ الفنّ واستبعاد كلّ ما من



Zur Gliederung der Ausstellung.

Da die Fülle der verschiedenen Entartungserscheinunger
sie die Ausstellung zeigen will, auf jeden Besucher ohnehin eine
niederschmetternden Eindruck macht, wurde durch eine übersic
Gliederung dafür gesorgt, daß in den einzelnen Räumen jewei
Tendenz und der Form nach zusammengehörige Werke in Gr
übersichtlich vereinigt sind. Nachstehend wird die Führungslini
dargestellt.

Gruppe 1.

Hier ist eine allgemeine Übersicht über die Barbarei
Darstellung vom handwerklichen Standpunkt her zu
winnen. Man sieht in dieser Gruppe die fortschreitende Z
setzung des Form- und Farbempfindens
bewußte Verachtung aller handwerkli
Grundlagen der bildenden Kunst, die grelle Fa
klekserei neben der bewußten Verzerrung der

Wer nur das Neue sucht um des Neuen willen, verirrt sich nur zu leicht in das Gebiet der Narreteien, da das Dümmste, in Stein und Material ausgeführt, natürlich um so leichter das wirklich Neuartigste zu sein vermag, als ja in früheren Zeitaltern nicht jedem Narren genehmigt wurde, die Umwelt durch die Ausgeburten seines kranken Hirns zu beleidigen.

Der Führer
Reichsparteitag 1933.

6

ترجمة بعض ما في النصّ:

ترتيب المعرض

بما أنّ كثرة مظاهر الفساد المختلفة التي يريد المعرض أن يبيّنها تترك في كلّ زائر انطباعا يكاد يهرسه هرسا، فقد عمدنا إلى ترتيب واضح بأنْ جعلنا الأعمال المتجانسة من حيث الشكل والنزعة في مجموعات منفصلة، وعرضنا كلّ مجموعة في قاعة خاصّة.

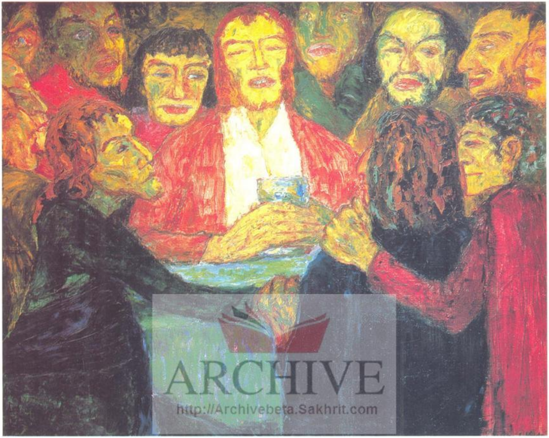
المجموعة الأولى

تعطينا هذه المجموعة فكرة عامّة عن همجيّة التصوير ومخالفته لقواعد الصنعة . . .

إنّ الذي لا يريد الجديد إلاّ لكونه جديدا يتوه بسهولة في مجالات السخف والمجون. فأسخف شيء، إذا ما أُعطي شكلا من الحجر ومن المادّة، يظهر بطبيعة الحال كأجدّ ما يكون، خاصّة لأنّ المجانين والبُله لم يُسمح لهم في العصور الماضية بأن يهينوا العالم بما تلده عقولهم المريضة.

الفهرر – مؤتمر الرايخ 1933

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيميل نولده ، «القربان» ، 1909 ؛ زيت
على كتّان ، 86 x 107 cm

«الفن المشوَّه»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أُسكار كوكُشكا، «عروس الريح»، 1914؛
زيت على كتّان، 181 x 220 cm

شأنه الإشارة إلى طلائعية الفنّ الحديث. أمّا بالنسبة إلى النحت، فقد بدا الأمر مختلفًا، حيث كان الأمر أكثر صعوبة من الرسم، لأنّه يصعب اتّباع خطوط محددة أو الحكم عبر موتيفات فنّية. لذا عُرضت خطأً أعمال بعض النحاتين المعروفين في «المعرض الألماني الكبير» وفي معرض «الفنّ المشوَّه». وحتّى غوبلز نفسه. فقد ظلّ يحيط نفسه بتماثيل بارلاخ، وبأعمال نولده، ولم يتوقف إلا بعد حديث هتلر سنة 1934 حول التخريب الفنّي الذي يقوم به التكعيبيون، والمستقبليون، والداديون، وآخرون. لقد رأى غوبلز في الروح والفوضى التي تسود الانطباعية ما يشبه روح الشباب النازي. ووجد أنّ هذا النوع من الفن نورماندي وجرماني أصيل وله جذور ضاربة في العصر القوطي. ولكنّ غوبلز تخلّى عن موقفه من هذه الأعمال، بعد أن وضّح هتلر موقفه تجاه الانطباعية.

شكّل معرض ميونيخ بداية حملات النازيين على المتاحف الألمانية، إذ ظلّت «حملات النازيين التطهيرية» تسير بلا هوادة. وكان النازيّون يدوّنون بدقّة نتائج هذه الحملات، فملؤوا ستّة أجزاء بأسماء التحف الفنّية المصادرة التي تصل إلى 17000 عمل من حوالى 100 متحف. ويقال إنّ النازيين أحرقوا في العشرين من مارس سنة 1939 خمسة آلاف من الأعمال الفنّية في دار الإطفائية الرئيسية ببرلين. وكان بعض هذه الأعمال الفنّية من المتاحف، وبعضها من مجموعات للتحف الفنّية، فأخذوها، وكدّسوها في مخزن بشارع كوبرنيكر، ثم أحرقوها عندما احتاجوا إلى المخزن لخزن الحبوب.

حاول النازيون في الوقت نفسه أن يكسبوا بعض المال من بيع الفنّ المصادر وذلك ثمنًا لأسلحتهم. فقد أقيم مزاد علني في 30 يونيو سنة 1939 بمدينة لوتسرن في معرض «غاليري فيشر». وقد أمل غوبلز «أن يحصل على المال نظير هذه القمامة». وشكّل هذا المزاد العلني الذي كان يقوم على 125 لوحة ومنحوتة مأخوذة من مجموعات المتاحف الألمانية، بداية مرحلة جديدة، وفي الوقت نفسه مأساة في تاريخ المزادات العلنية للفنّ الحديث. ويعود ذلك من جهة إلى النوعية والأصل المتميز للأعمال المعروضة، وإلى الظروف المصاحبة للمزاد العلني من جهة أخرى. وقد شارك في المزاد العلني الذي استمرّ مدة ثلاث ساعات ممثلو المتاحف لمدن انتفربت، وبازل، وبرن، وبروكسل، ولوتيش. كما شارك فيه جامعو اللوحات من أميركا، وبلجيكا، وانجلترا، وفرنسا، وسويسرا، وبعض الألمان. وشارك فيه تجّار وصحفيون. وقد ظهرت أخبار المزاد في الصحف الأميركية، والبلجيكية، والبريطانية، والهولندية، والفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، والسويسرية، وبعض الصحف الألمانية. ورأت هذه الصحف أنّه من الوقاحة وغير المعقول أن تبيع الحكومة الألمانية هذه الأعمال الفنّية القيّمة. ولهذا فقد أدان الرأي العام الدولي هذا التصرّف. لكنّ المزاد العلني شكّل لبعيدي النظر من رجال المتاحف، وأصحاب المجموعات الخاصة فرصة للحصول على أعمال متميّزة، يستحيل الحصول عليها في الظروف العادية.

كان الريع الإجمالي للمزاد مبلغًا تافهًا، مقداره 516.397 من الماركات. ونظرًا إلى أنّ المزاد العلني كان يؤدي إلى دعم الاقتصاد الحربي لهتلر، فقد كره بعض المتاحف الأجنبية وجامعي التحف الفنّية المساهمة فيه. وقف فيشر ضدّ فكرة المقاطعة المنظّمة، وصرّح في حديث إذاعي قائلاً: «إن الريع سيستخدم لتمكين المتاحف الألمانية من شراء أعمال فنّية أخرى». ومن جهة أخرى، فقد كان ثمّة دور للفكرة التي ترى أنّ عرض هذه الأعمال في المزاد العلني سيحول بين النظام النازي وبين إتلاف هذه الأعمال. وفي سنة 1941 انتهت عملية بيع اللوحات المُصادرة. وقد اختُلف كثيرا في عدد هذه اللوحات المصادرة، فإذا أحصينا ما بيع منها في المزاد العلني المذكور وما لم يُبَع، وما كُلّف السماسرة ببيعه، وما استُبدل، وجدنا على أقلّ تقدير ثغرة بخمسة آلاف لوحة، اختفت ولا أثر لها. وليس من الواضح أين ذهبت بقية الأعمال التي أُخذت من مستودعات نيدرشونهاوزن، حيث كان النازيّون يجمعون الأعمال الفنّية الثمينة بصورة خاصّة. وما زال إلى اليوم بعض هذه التحف يظهر أحيانا في المجموعة الخاصة لبعض الناس. وقد كان يُظن أنّها تلفت أو ضاعت.

هذا، واستضافت ألمانيا مؤخرا معرضًا من الولايات المتحدة الأميركية، يمسّ على نحو مباشر الماضي الألماني. معرض: «الفن المشوَّه – مصير الطليعية في ألمانيا النازية». وقد نظّمت شتيفاني بارون (5) هذا المعرض لمتحف ولاية لوس أنجلس، فانعقد سنة 1991 في لوس أنجلس، وشيكاغو وواشنطن. وعندما اتضحت، عبر المعرض، أفعال النازيين الإجرامية تجاه الفنّ من خلال أيدولوجيتهم، أظهرت

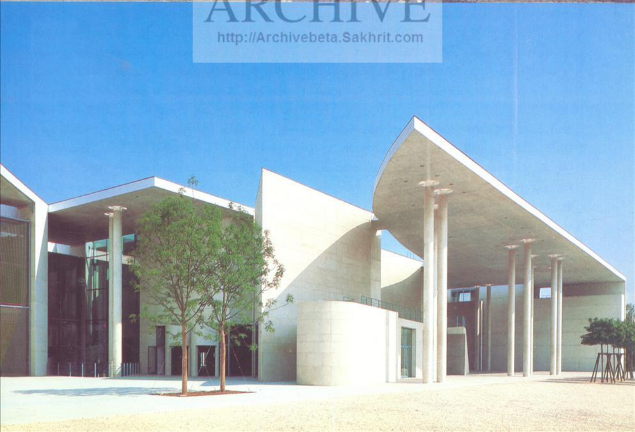
(5) Stephanie Barron

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكومة الألمانية عبر القنوات السياسية رغبتها في استضافة المعرض. على أنَّ قيمة هذا المعرض لا تكمن في الوثائق التفصيلية التي يقدمها حول عصر الظلمة في التاريخ الألماني، بقدر ما يشكل دعوة لليقظة حاضرًا ومستقبلاً، للوقوف في وجه الاعتداء على حرية الفنّ والأدب باعتباره اعتداء على حقوق الإنسان. واستشهدت شتيفاني بارون بقول هاينريش هاينه: «حيث تُحرَق الكتب، يُحرق الإنسان أيضا».
لقد جَّر «معرض الفنّ المشوَّه» أمرًا مهمًا: إن مصير الطليعية في ألمانيا النازية الذي وضَّحته أجواء المعرض، بيَّن للمرة الأولى منذ خمسين عامًا الاعتداء الذي تعرّض له الفنُّ وحرية الفنّان في التعبير. لقد كُتب الكثير عن المعرض الذي أقيم تحت عنوان «الفنُّ المشوَّه» في ألمانيا النازية، ولكنّه لم يلق إلا قليلاً من الفهم في التاريخ الثقافي لهذا القرن. ومن المؤسف أنَّه ظلَّ من غير الممكن حتى فترة قريبة، معرفة الأعمال التي ضمَّها ذلك المعرض، أو مصير تلك الأعمال. وقد ساعد في هذا العمل ذي الطبيعة العلمية والاستخبارية، الاكتشاف الذي عثرت عليه شتيفاني بارون سنة 1987 في أرشيف برلين الشرقية (سابقًا). والذي يتمثَّل في صور معرض ميونيخ. ولم يُمكِّن اكتشاف تلك الصور من إعادة تنظيم القائمة الأصلية للأعمال الفنيَة فحسب، بل أدَّى أيضا إلى بناء موديلات في ضوء مقاييس دقيقة تزيد على السبعة أمتار من حيث الطول، وذلك لإعادة بناء المعرض السابع والثلاثين. وقد قُصد إلى إعادة أجواء «معرض الفنّ المشوَّه» من هذا الموديل الذي يُظهر تعليق اللوحات على نحو فوضوي، وبمسافات ضيّقة، مع وجود التعليقات الجدارية التي تحمل أبعاد اضطهاد النازيين للفنّ الحديث.
وقد قامت شتيفاني بارون بتوسيع عملية الإعادة، لكي يتضمن المعرض مجموعة من وثائق العصر، حتّى يتّضح السياق الذي تولّد فيه المعرض في العصر النازي. أمَّا في برلين، فقد وثّق المعرض، إضافة إلى اللوحات التي تشكّل النقطة المركزية، الأفلامَ، والأدب، والموسيقى التي وُجّهت لها اتهامات تحطّ من قيمتها. وإنّما باختصار لمجموعة صغيرة من الحقائق، ومن الوقائع بدون تعليق، هي التي تثير لدى زوار المعرض الرعب من السياسة الثقافية للنازيين. لقد كان «معرض الفنّ المشوَّه – مصير الطليعية في ألمانيا النازية» إعادة بناء متكامل في ضوء موقف علمي، حديث ومؤثر. وكان المعرضُ الأول (الذي يعاد بناؤه في أميركا) الهادفَ إلى تقديم السياق التاريخي. أمَّا برلين، عاصمة ألمانيا الموحَدة، المملوءة بالمشكلات في حاضرها، المتطلعة إلى الإخاء في مستقبلها، فقد كانت المكان المناسب لهذه الذكريات والتحذيرات. ففي خطاب الافتتاح الذي ألقاه هانس ديترش غنشر، وزير الخارجية الألماني السابق، حول الأعمال الفنَية التي داسها النازيّون، قال: «إنَّها لا تشكّل تحذيرات فحسب، بل ترمز إلى الأمل، وترمز إلى نصر الحرية الخلاقة على الهمجية». لقد حاول النظام النازي أن يحذف كل ما لا يمت للعرق الآري بصلة. وهذه الحقبة هي حقبة مظلمة ونقطة تحوّل في التاريخ الألماني، تمَ فيها دوس الحرية وكرامة الإنسان بالحذاء. إنَّ نقص التسامح ووجود العداء للغرباء يضع الحقوق الإنسانية في مهب الريح. ولذا، فإنَّ أصحاب السلطة يميلون في الأوقات العصيبة إلى تحويل مجموعات بشرية كاملة إلى أكباش فداء، ويجعلون من ضمن تلك المجموعات صنّاع الثقافة الذين يمثّلون نقطة متقدمة في عصرهم.

إنَّ مدينة برلين لهي المكان الملائم للإشارة إلى استمرارية الخطر الذي يتنامى ويتمثّل في السيطرة على مقاليد الثقافة وصبغها عبر تيّار سياسي أيدولوجي. وصدق من قال «إنَّ المكان الوحيد الذي له مستقبل، هو المكان الذي توجد فيه الحرية». ●

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متحفان جديدان في بون

ياسمينة أمقران

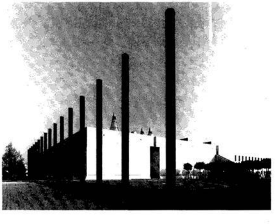
تم افتتاح متحفين للجمهور بتاريخ 19 يونيو 1992 على أطراف الحي الحكومي في مدينة بون. والمتحفان الجديدان هذان متجاوران: أحدهما هو «دار العرض والفنّ لجمهورية ألمانيا الاتحادية»، والآخر هو «متحف الفنون البلدي لمدينة بون». ويشكّل هذان المتحفان مع المتحف الحيواني لألكسندر كونيغ، و«دار التاريخ» التي ستفتتح ما بين عامي 1993 و1994 مجموعةً من المتاحف من نوع جديد.

وقد استمرّت المساعي في بون أكثر من أربعين عاما للحصول على هذا المكان المناسب من أجل تمثيلٍ ثقافي يليق بجمهورية ألمانيا الاتحادية. لكن، عندما وُضع حجر الأساس لمبنى المتحفين الجديدين في أكتوبر 1989، سقط جدار برلين، فصار واضحا أنّ نجم بون في أفول. وصار هذا المبنى الجديد مثارا للخلاف منذ تأسيسه، مع أنه يضاهي قصر بون حجما وقيمة.

والحقيقة أنّ الحديث في بون يدور حول مبنيين، تفصل بينهما ساحة، منتصبين جنبا إلى جنب، دون أن تظهر بينهما علاقة، مع أنّ المخطّط ينصّ على أنّهما يشكّلان وحدة. ويتكوّن كلا المبنيين من طابقين؛ وجاء المسقط الأفقي لكلّ منهما في مربّع، ضلعه نحو مائة متر. أمّا لونهما، فرملي ساطع. وقد صُمّما من مهندسَين معماريين مختلفين. أمّا نفقات البناء لكلّ منهما، فهي متقاربة: 128 مليونًا من الماركات لمبنى دار العرض، و100 مليون لمبنى متحف الفنون البلدي. وقد اشترطت الولايات الألمانية للموافقة على بناء دار العرض ألاّ تتّخذ الحكومة الاتّحادية في هذا المتحف مجموعةً خاصّة بها، بل أن تهتمّ في الدرجة الأولى بالعروض المتنوّعة الطابع. وهذا شرط يضمن وزنا أكبر وأهمّة أعظم لمجموعة التحف التي تملكها مدينة بون؛ وهي معروضة في المكان نفسه.

وهكذا صار المتحف البلدي المكان الحاوي بصفة دائمة للمجموعة الفنّية التي تملكها مدينة بون، بينما صارت دار العرض المنتصبة إلى جانب هذا المتحف مكانا للعروض العابرة، المتغيّرة باستمرار. فدار العرض هي، في تصوّرات الحكومة الاتحادية التي أقامتها، «مكان للفنّ»، ودار أُقيمت من أجل الحوار بين الفنّ والثقافة والعلم والسياسة. ولكن، ليس في مظهر هذا البناء ما يدل على ذلك. فالبناء يعطي انطباع التحصين، كما تكون البنوك محصّنة. فالقاعدة

▶ الصفحة 64 من فوق: نيكي دي سانت فاله، «طائر النار»، 1992، بوليستر، فسيفساء في حديقة السطح بدار العرض والفنّ لجمهورية ألمانيا الاتّحادية
الصفحة 64 من تحت: متحف الفنون البلدي. اجتهد مهندسه في جعله ملائما للمبنى المجاور الذي يغلب عليه طابع التحصين



ستّة عشر عمودا من الفولاذ الآخذ في الصداءة تصطفّ في واجهة دار العرض والفنّ الاتّحادية على طريقة العسكر

منحدرة ومائلة، ومدخل الباب كسرداب ضيّق، وفتحتا التهوية كفوهات المدافع.

فاز المهندس المعماري النمساوي غوستاف بايشل الذي من مدينة فيينا في المسابقة التي نُظمت لانتقاء أفضل المهندسين لبناء دار العرض والفنّ. ووضع تصميما يغلب عليه طابع التحصين، وشكّل أيضا، طبقا لذلك، الساحة التي حول المبنى. ومن جهة أخرى، فقد فاز المهندس المعماري أكسل شولته - وهو من برلين - في مسابقة بناء متحف الفنون البلدي. ونجح هذا المهندس في استخدام التعديلات التي طُلبت منه أثناء أعوام الإنشاء في جعل مبناه ملائما، إلى حدّ ما، للمبنى المجاور - وهو مبنى دار العرض الذي يغلب عليه طابع التحصين، كما ذكرنا - ويمكن القول إن التعديلات التي أجراها شولته على مخططه الأوّلي الذي فاز بالجائزة هي بمثابة حوار هندسي بين المبنيين. لقد وُفّق شولته، إلى أن يخفّف من طابع الخشونة الذي لمبناه بتشكيلٍ خارجي يتّسم بالخفّة والرشاقة. من ذلك السقفُ المرتفع المدبّب كلسان اللهب، القائم على مجموعة من الأعمدة الطويلة الرشيقة التي نُصبت هنا وهناك بدون تخطيط ظاهر، ومن ذلك أيضا فناءُ المبنى المفتوح. وبينما جُعل في واجهة المبنى المجاور - رمزا إلى الولايات الألمانية - ستّةَ عشر عمودا من الفولاذ الآخذ في الصداءة مصطفّةً في خط واحد على طريقة العسكر، فقد رتّب شولته الأعمدة في مبناه على نحو غير منتظم، وجعلها من الأسمنت الفاتح اللون.

خطط غوستاف بايشل دار العرض - وفقا لشروط المسابقة - بحيث يتم استخدامها لأغراض عديدة. وتبدو دار العرض هذه من الخارج ملتفّة الجدران، سميكتها، قليلة النوافذ، صغيرتها. وخصّصت الحكومة الاتّحادية لهذا المتحف ميزانيةً سنوية بمقدار خمسة وعشرين مليون مارك. أمّا مساحة العرض، فتبلغ في هذا المبنى 5400 متر مربّع، موزّعة على غرف مختلفة مساحةً وارتفاعًا. ومن المقرّر أن يُستخدَم هذا المتحف الاتّحادي للمعارض الفنّية والعلميّة، وكذلك للندوات، ولعقد الاتّصالات، وتوفير المعلومات. لذا يحتوي المتحف على منتدى ضخم يتّسع لعدّة مئات من الأشخاص، كما يحتوي على أستوديو للتلفزيون، وحجرات للمترجمين، وقاعات للاجتماعات، ومكتبة، ومطعم. ويُعتبر مدير المؤسسة السويدي بنتوس هولتن (1) من أكبر رجال المتاحف، فهو الذي شهر متحف ستوكهولم الجديد، ومركز بومبيدو في باريس، والمتحف العصري في لوس أنجلس، وبلاتسو جراسي (2) في البندقية.

وبمناسبة افتتاح دار العرض والفنّ الاتّحادية، استغلّ هولتن إمكانات هذا المتحف العملاق استغلالا كاملا بتنظيمه خمسة معارض. ونذكر من بين معارضه الأكثر نجاحا «معرضَ الأرض»، وهو معرض مثير للغاية، تُستخدَم فيه وسائلُ فنّية وعلميّة في عرض عدد هائل من الصور المأخوذة من الكواكب الصناعية لكرتنا الأرضيّة التي كدّها المرض وأنهكتها الحضارة. وتُظهر هذه الصور جمال أرضنا، كما تُظهر الأخطار التي باتت تهدّدها.

أمّا مشروع متحف الفنون البلدي، فكان تحقيقه في بداية الأمر حلما من أحلام بون العاصمة في أيّمها الناعمة. لكنّ هذا المشروع تحوّل تدريجيا إلى كابوس: ذلك أنّ نفقاته كانت مقدَّرة بمبلغ لا يزيد عن اثنين وستّين مليون مارك. لكنّ هذا المبلغ أخذ يزداد، كلّما تقدّمت أعمال الإنجاز، إلى أن بلغ مائة مليون مارك. ثمّ إنّ المتحف صار بدون إدارة بعد أن انتقلت كاترينه شميت إلى مدينة بازل؛ وقد كانت مديرتَه منذ عام 1985.

ومهما يكن من شيء، فإنّ الظروف تهيّأت لكي تُعرَض مجموعة التحف الفنّية التي تملكها مدينة بون في هذا المتحف الفخم الذي يحوي مساحة للعرض تقرب من 4700 متر مربّع. والجدير بالذكر أنّ المجموعة المذكورة تشمل، من بين قطعها الممتازة، سلسلة واسعة من أعمال الرسام التعبيري أغسطس ماكه (3) وعددا من تحف الفنّ الألماني التي عُملت بعد 1945. صار، إذًا، لمجموعة بون مكان واسع: صفوفٌ من غرف العرض، تُمتع بتحفها من يدفع معلوم الدخول، وتمتع أيضا من لا يدفعه ويقف خارج المتحف البلدي أمام الواجهات الزجاجية. أمّ من يقف أمام دار العرض المجاورة، فلن يتمتّع إلاّ برؤية الجدران (٢٨)

(1) Pontus Hulten (2) Palazzo Grassi
(3) August Macke

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنّ الزخرفة الإسلامية

لؤي داخل

هذا المقال مقتبس من كتابٍ للمؤلّف لم يُنشر بعدُ ، يتناول بعض جوانب فنّ الزخرفة الإسلامية في استقصاء متعمّق . ويرمي مقالنا هذا إلى بيان تأثير العامل الروحي من خلال الفكر والفلسفة في فنّ الزخرفة الإسلامية . ويقوم المقال على تحليل للكثير المتنوع من الشواهد الزخرفيّة الممتدّة على ساحة العالم الإسلامي ، من أجل استخلاص نتائج عامّة ، تشكّل السمات المشتركة التي تميّزت بها الزخرفة الإسلامية ، ثمّ يستعرض بعض الأمثلة المختارة ، توضيحًا للفكرة وإكمالا للصورة في مخيّلة القارئ . وقد اعتمد البحث على أسلوب التحليل العلمي والمقارن الموضوعية ، والرجوع إلى مصادر الفكر الإسلامي (القرآن والحديث) والاستعانة بالأمثلة الواقعية ، أمّا من أصولها القائمة كشواهد ، أو من المراجع الاختصاصية العالمية ، وقد تمّ استخلاص النتائج العامة بالاستقراء ، وصياغتها في مقولات عمومية شاملة ، ومن ثمّ دُعّمت في ختام البحث بالأمثلة التطبيقية اللازمة .

نبدأ بملخّص عن فنّ الزخرفة الإسلامية من حيث نشأته ، وعوامل تكوينه ، ومصادره ، ومضمونه ، وسماته العامّة : فقد نشأ فنّ الزخرفة عند المسلمين – شأن كلّ إبداع إنساني – من التفاعل الحميم بين الفكر العقائدي التوحيدي الذي تشبّعت به نفوسهم ، وبين إحساسهم المرهف الدقيق بالمحيط من حولهم ، أي عبر تأمّلاتهم للكون والطبيعة والإنسان . فالإبداع الفنّي المتألّق ينجم عن التناغم الخلّاق بين الأفكار السامية والمشاعر المتأجّجة ، كذلك فنّ الزخرفة الإسلامية ، هذا الفنّ المبدع الخالد ، إنّما نشأ ونما وتألّق وسما حين التقت أفكار المسلمين العقائدية والفلسفية – التي نقّتها وصعّدتها روحهم الصوفية – مع الطبيعة النابضة بالحياة وما حوته من منابع للإلهام الفنّي . فانطلقوا – كفنّانين موهوبين – يعبّرون عن خلجات نفوسهم وعمّا يعتمل في أعماق الحسّ والفكر ، فكان النتاج هيكلا فنّيا شامخا متميّزا ، واضح المعالم ، متفرّد السمات ، امتدّت عطاءاته فنّا بديعا ، مطبوعا بروح الإسلام وفكره ، فريدا في خصائصه بين فنون الحضارات الأخرى ، كالإغريقية والرومانية وسواهما .

إضافة إلى هذين المصدرين الأساسيّن في تكوين هذا الفنّ ، أي فكر الإسلام التوحيدي والصوفي وإيحاءات الطبيعة للكون والإنسان ، كانت هناك عوامل كثيرة أثّرت في أساليب وأنماط هذا الفنّ ، أهمّها :

عامل المكان : فقد كان للامتداد الجغرافي للعالم الإسلامي ، ولتنوّع الحضارات القائمة في الأقصاع التي امتدّ إليها ، فتمازج معها وأخذ منها وأعطاها ، أكبر الأثر في تنوّع أساليب التعبير الزخرفي ووسائله وأشكاله ، مع الحفاظ على العناصر الأصيلة المتّصلة بالفكر الإسلامي ومنطلقاته .

عامل الزمان : أي الامتداد الزماني لهذا الفنّ عبر العصور ، إذ شهد تطوّرا متناميا مع الحقب التي تعاقبت على الدولة الإسلامية ، وتنوّع بتنوّع الأفكار الفلسفية والتيارات الفكرية التي سادت في كلّ منها .

عامل المادّة : فقد تنوّعت أشكال هذا الفنّ بتنوّع المادّة التي تجسّد عليها ، من حيث نوعيتها أوشكلها أو صفاتها الظاهرية ، من هنا تفرّعت فنون زخرفية نوعية (نمطية) ، اختصّت بسمات مميّزة (تزيينات معمارية – خشبية – نحاسيات ، الخ . .) .

عامل البيئة : أو المحيط ، ويُعتبر ناتجًا عن العاملَين الأوّلين ،

إذ تطبّع هذا الفنّ دائمًا بطابع البيئة الطبيعية والبشرية التي نشأ فيها؛ فهو في بلاد ما بين النهرين غيره في الأندلس، وسواء في إفريقيا الشمالية، مع بقاء الأصول والمنابع موحّدة، والطابع الإسلامي مشتركا بينها جميعا.

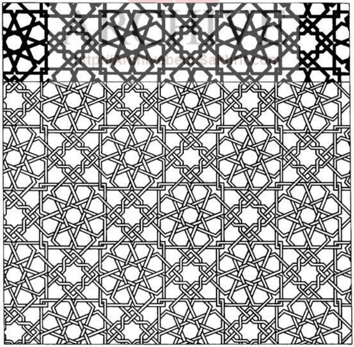
أمّا عن مصدر هذا الإبداع الفريد، فقد كان للذات الإنسانية للفرد المسلم وحدها، تلك الشخصية التي آمنت بوحدانية الخالق، وبوحدة الوجود وتناسقه، وبمكانة الإنسان الكريمة السامية في هذا العالم، وبقدسية الرسالة السماوية التي حملها بين جنبيه. فقد كان الفنّان المسلم ينظر إلى عالم الدنيا على أنه عالم ظوهر زائلة وفانية، وأنّ ثمّة عالم آخر هو عالم العدل والحقّ والخلود. لذلك تميّز حسّه الجمالي بإحساس مرهف بقيم الأشياء؛ فكما كانت عقيدته وعباداته رسالة أخلاقية، كانت إبداعاته الفنية الزخرفية رسالةً جمالية، معبّرة عن روح طامحة إلى الكمال والخلود عبر اتّصالها - الصوفي - بالخالق المبدع، فاطر الأكوان ومبدع كلّ جمال.

اعتمد فنّ الزخرفة الإسلامية أساليب التعبير الفنّي التي عرفها الإنسان من قبل، وأضاف إليها أساليبه المتميّزة الخاصّة به. وأهمّ الصفات أو السمات العامّة التي تميّز بها أسلوبه التعبيري هي :

التجريد : كان لجوء فنّاني الزخرفة المسلمين إلى التجريد نتيجةً لرقي المستوى الفكري والذهني والإحساس الفنّي لديهم، وليس لسبب مزعوم من تحريم تصوير الكائنات الحيّة، أو العاقلة، وإلاّ لكانوا رسموا الأشكال النباتية كما هي في الطبيعة. لكنّهم جرّدوا هذه الأشكال في زخرفتهم أيضا، كما أنّ إدخالهم للخطّ العربي، بمثابة عنصر تعبيري تزييني، واحدٌ من أنماط نزعة التجريد في الفنّ لديهم.

التشابك والتداخل : في خطوط وعناصر الزخرفة، في نسق وتآلف يثير العجب، سواء في الخطوط الزخرفية الهندسية الصرفة، أو في الزخارف القائمة على الخطّ التزييني (الكوفي). (انظر الشكل رقم 1).

الوحدة والتكرار : إذ يتّخذ وحدة زخرفية معيّنة أساسا له، ثمّ يقوم الفنّان بتكرارها ذاتها أو يركّبها مع وحدة أخرى



الشكل رقم 1

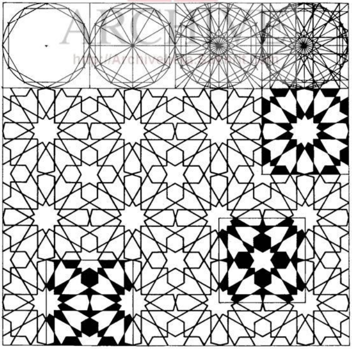
بالتناوب ، فينشأ عن ذلك نسيج فنّي متجانس ومتكامل ، لا نكاد نجد له مثيلا في فنون الزخرفة عند غيرهم ، حيث تغيب الوحدة في الكلّ ، في انسجام وتناغم رائعين . (انظر الشكل رقم 2) .

التبسيط : فقد بسّط فنّانو الزخرفة المسلمون الأشكال المقتبسة عن الطبيعة بدرجة كبيرة ، يصعب معها أحيانا تمييز الشكل الأصلي . وقد يصل التبسيط إلى حدّ رمزي ، وكذلك في الخطّ العربي التزييني ، حتّى أنّهم صوّروا جسم الإنسان في الغالب خاليا من النسب التشريحية (بعكس الهيلينيّين) ، وكذلك أشكال النبات والحيوان ، لكنّها تبقى تعبيرا صادق الحسّ ، ونابض الحياة ، وناطقا بدقّة إحساس مبدعها .

دقّة التمثيل : برغم تطوّر الرياضيات واكتشاف الصفر والنظام العشري ، إلاّ أنّ الطرق الأوّلية في الرسم التي تعتمد على مبدإ الخيط والمسمار – أي الخطوط المستقيمة والدوائر – بقيت متّبعة نظرا لدقّتها وعمليّتها .

ويجب التأكيد هنا أنّ الاستمرار باتّباع الطرق الهندسية الأوّلية (المذكورة آنفا) ليس وليد عدم المعرفة بالرياضيات ، أو تخلّف أدوات الرسم ، وإنّما هو نتيجة المعرفة الواسعة لعلوم الهندسة ، حيث أمكن بوساطة تلك الطرق رسم كافة الأشكال والمضلعات والأطوال ، كما أمكن تجنّبت موضوع تكرار الأخطاء وتراكمها ، ذلك لأنّ كلّ الخطوط ترتكز على مصدر واحد ، وهو الدائرة الأصلية (الدائرة التي تُولّد الوحدة المتكرّرة) ، والأكثر من ذلك أنّ الأخطاء تتلاشى لأنّ بداية الرسم تكون من المحيط الخارجي ثمّ الداخل والتفاصيل ، وليس العكس . وهكذا تكون كلّ وحدة مدقّقة على حدة . إنّ تلك الدقّة في الرسم بالغة ، لا تضاهيها حتّى عصرنا الحالي أيّة طريقة أخرى ، باستثناء الرسم بواسطة الكومبيوتر . (انظر مراحل الوحدة المتكرّرة لكافة الأشكال في هذا المقال) .

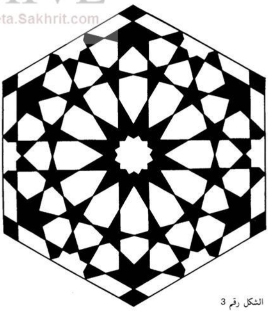
التكامل : كانت نزعة الفنّان إلى الكمال في جميع عناصر الزخرفة الإسلامية نمطا تعبيريا عن الجمال الخالد ، غير المقيّد بمكان ولا زمان ، وشملت جميع الخطوط والوحدات الزخرفية



الشكل رقم 2

والأشكال البسيطة والمعقّدة، الهندسية والطبيعية على حدّ سواء، فجميعها تتكامل وتتلاقى وتنغلق وتتوحّد، فلا يبقى نصف مستقيم أو نصف قوس، أو قوس حرّ النهايتين، أو نصف غصن أو جزء من ورقة أو نبات، إلاّ ويتّصل بعنصر تال، ويتكامل معه، معبّرا عن ذروة جمالية أبدية. ومردّ ذلك إلى تشبّعه بنزوع التقارب من الكمال الإلهي المطلق، ومحاولة إبراز تجلّياته في نفسه ووجدانه من خلال إبداعه الفنّي الزخرفي.

ولمّا كان المصدر الوحيد لهذا الفنّ - كما ورد - النفس الإنسانية للمبدع، فقد انطبع مضمونه بطابعها، فكان المضمون دائما إفصاحا جماليا مرهفا عن عقيدته التوحيدية الراسخة في قلب صوفي تعبّدي، تأمّلي، ناسك، يتّجه باطّراد إلى إبراز الجماليات الخالدة - وليس العابرة - في إبداعاته التي تتعلّق بالجمال المعنوي الروحي في الإنسان، وليس الجماليات الآنية الموجّهة إلى الحسّ أو الغريزة أو الشهوة لديه. وإنّ متعة الجمال في مضمون الأعمال الزخرفية الإسلامية هي متعة روحية، نفسية، تأمّلية صافية، مجرّدة من كلّ ما يثير في الإنسان غرائزه وميوله الدنيوية البحتة (كما في الزخرفة المندوسية، مثلا). من هنا اكتسبت تلك



الشكل رقم 3

المضامين جدّيتها ونقاوتها، بل قدسيّتها التي تنتقل بالمشاهد المتمعّن إلى لذّة روحية، هي أشبه بمتعة التصوّف بالوصال، أو الناسك المتأمّل في جمال الخالق. فالمضمون الواحد المشترك بين كلّ أجناس فنّ الزخرفة الإسلامية هو العبادة، والتأمّل، والاتّصال بالكمال الإلهي، أو تصوّف في محارب الجمال اللامتناهي.

الفلسفة والزخرفة

سيؤخذ من هذا البحث ببعض الملامح الهامة التي تشير إلى تأثّر فنّ الزخرفة بالأفكار والاتّجاهات العقائدية والفلسفية التي سادت المجتمع الإسلامي في كلّ العصور. ونورد هنا على سبيل المثال، لا الحصر:

فكرة التوحيد : فحين مشاهدة الخطوط الزخرفية المتشابكة، المتّجهة كلّها نحو مركز واحد، ولو لم تمرّ به بالمعنى الهندسي، لكنّها تدور حوله بشكل هندسي منتظم كأنّها تشير إليه على الدوام دون أن تبلغه (انظر الشكل رقم 3)، حينئذ كم يعود الإدراك إلى الإله الواحد الذي يصدر عنه كلّ شيء وإليه يعود كلّ شيء، والكلّ متماسك مترابط بقوّة واتّحاد في هذه الحياة المتشابكة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مذهب وحدة الوجود : إنّ الترابط والتشابك بين الخطوط الدائرة حول مركز واحد إنّما هما تعبير عن وحدة الخالق والكون والحياة بكلّ ما تحويه من تقارب وتباعد، وخشونة ونعومة، وذهاب وإياب. ثمّ ماذا عساهم يقولون - أبناء القرن العشرين - حين يرون أشكال بعض البلّورات تشبه بعض الأشكال الزخرفية، فمن المؤكّد أنّ الفنّانين المسلمين لم يشتقّوها من البلّورات. أليس من المنطقي القول حينئذ بأنّ في الكون نواميس ثابتة تظهر في المخلوقات قاطبة؟ إنّ ما أبدعه الفنّان المسلم يشبه ما هو موجود في الطبيعة منذ الأزل، لكنّه غير مرئي - التراكب البلّوري الشبكي - أليس لذلك علاقة بوحدة الوجود؟

فكرة الإله الحاضر الغائب : في أعقاب الانتهاء من رسم الوحدة الزخرفية، يُمحى المركز، فلا يبقى له أثر مادي ملموس. لكنّ الخطوط تدور من حوله مؤكّدة وجودَه. أليس في ذلك إسقاط لفكرة المتصوّفة المسلمين عن الإله الموجود

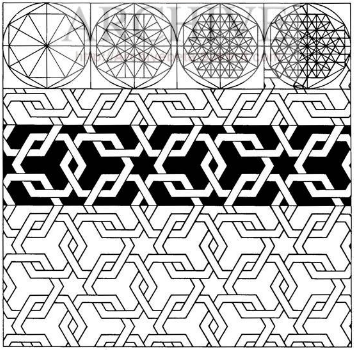
وغير الموجود ، الحاضر بآثاره ودلائل عظمته ، الغائب ماديًا وحسّيا بالنسبة إلى إدراك الإنسان؟ (انظر الشكل رقم 3) .

فكرة وحدة الجوهر وتعدّد الأعراض : إنّ معظم الزخارف الإسلامية تظهر في أكثر من شكل واحد ، رغم أنّ شكلها الأصلي واحد لا يتغيّر . وقد يكون في ذلك إسقاط لفكرة فلسفية لدى المتصوّفين المسلمين في تعدّد الأشكال (الأعراض) ووحدة الجوهر ، ويقصدون بذلك أنّ لوجود الله عدّة أشكال وظواهر ، لكنّ الجوهر والحقيقة الواحدة تتجلّى في «لا إله إلاّ الله» . لقد درس المسلمون علاقة الشكل بالجوهر وضرورة الانسجام بينهما ، ثمّ أسقطوا ذلك على فنّ الزخرفة بشكل خاصّ .

فكرة الأبدية والأزليّة : إنّ الشريط الزخرفي يمتدّ في الكثير من الزخارف الإسلامية بشكل لا بداية له ولا نهاية ، وقد يكون في ذلك تعبير دقيق عن الإيمان بالأبدية والأزلية للخالق وللكون . (انظر الشكلين 1 و4) .

فكرة التراصّ والتلاحم : إنّ تشابك وتداخل الخطوط الزخرفية بقوّة وأناقة وانسجام قد يكون تجسيدا لفكرة التراصّ والتلاحم الشديدين بين أفراد المسلمين ، امتثالا للحديث الشريف : «المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا» . (انظر الشكل رقم 4) .

النتيجة : نستنتج مما سبق أنّ الأعمال الزخرفية الإسلامية كانت ترجمة لعقائد وأفكار وحالات صوفية ، آمن بها وعاشها الفنّان المسلم ، ولوحاتٍ رائعةً ارتسمت عليها الأفكار العقائدية والروح الصوفية ، ممّا امتنع تجسيده على أيّ فنّ تصويري ، فكان الإمعان في التجريد إلى حدّ الإثارة . وإنّ ما ارتفع بالمستوى الإبداعي لفنّ الزخرفة الإسلامية كان عمق الفكر ، ورسوخ الإيمان ، ودفق إحساس العاطفة السامية ، بحيث ارتقت أعمالهم إلى مستوى فنّي رفيع مهما اختلفت مستويات التكلفة المادية ، لأنّ الجهد كان ذهنيا وحسّيا أكثر منه بذخا أو ترفا ماديًا . ●



الشكل رقم 4

محاضرة عن الخط العربي

محسن فتوني

لمحة تاريخية: عندما شرع العرب بالكتابة، خاصّة في الأعصر الجاهلية، كانوا يعتمدون وسائل جدّ بدائية، فكانوا يأخذون من عسيب النخل أوّل أداة للكتابة وذلك بالقيام ببريها بشكل أو بآخر أو بترقيقها لتصبح بمثابة الورق في عصرنا، ولم يكتفوا بهذا فقط بل عمدوا إلى استعمال اللخاف، واللخاف اسم جمع ومفرده لخفة واللخفة تعني الحجر الرقيق الأبيض، وكذلك استخدموا عظام أكتاف الحيوانات كالإبل والبقر والأغنام لسبب اتساعها ونعومتها التي تسهل الكتابة عليها وكذلك لتوفّرها والحصول عليها مجانًا.

وبنفس الأدوات المذكورة أعلاه تمت الكتابة عند ظهور الإسلام وطالت ردحًا من الزمن حتّى تمّ الحصول على الورق. وكان مصدره آنذاك بلاد الصين، ومن ثمّ تمّ إحضار بعض الصنّاع إلى بغداد، حيث بُدئ بصنعه هناك. فكان ذلك آنذاك فتحًا عظيما واكتشافا مرموقا. كيف لا، وكلّنا يعلم أنّ كتاب الأغاني، أوّلَ ما تمّ تدوينه، كان على الأحجار. وكان إذا ما احتاج الخليفة اصطحابه معه في بعض تنقّلاته ونزهاته كان يحتاج إلى ثلاثين بعيرا نظرا لثقله. أمّا اليوم فإنّه أقلّ من حمل بعير واحد.

من هنا يتبيّن لنا أنّ اكتشاف الورق كان قفزة رائعة من أجل تدوين القرآن الكريم وخلافه من الكتب العلميّة ودواوين الشعر التي كثيرا ما كانت الحاجة ماسّة إلى حفظها من الزوال وبالتالي انتقالها إلى الأجيال بالتواتر.

وكان أوّل إنتاج للورق هو ورق الطومار، والطومار قطع محدّد لقياسات ورقية يبلغ ذراعًا طولاً وذراعا عرضا. وكانت تدوّن عليه الأوامر التي يصدرها الخليفة. وكان عدد كلماتها قليلاً لذا يجب أن تُكتب بقلم عريض يمكّن القارئ من قراءتها من مكان بعيد نوعا ما بوضوح تامّ. لهذا كان ينبغي ضبط عرض القلم، وبما أنّ المقاييس لم تكن متوفّرة في تلك الحقبة من الزمن فقد لجأ العرب لاتخاذ بعض الموادّ المتوفّرة في الطبيعة، فاتّخذوا لضبط قياس قَطَّة القلم شعر ذيل البغل فكان عرض قلم الطومار آنذاك 24 شعرة من ذلك الذيل..

ومع الأيّام أصبح كلام الخلفاء الواجب تدوينه أكثر عددا بينما بقي الطومار محتفظا بقياسه، ممّا حتّم تضييق عرض قَطَّة القلم، فاختُصرت أوّل ما اختُصرت إلى اثنتين وعشرين شعرة، ثمّ إلى ثماني عشرة شعرة، وأُطلق عليها اسم مختصر الطومار. وما زال الطومار على قياسه، كما استمرّ عدد الكلمات في ازدياد وعرض قطّته في تناقص، فاعتُمدت القطّة ذات الستّ عشرة شعرة، فسمّي إذ ذاك بقلم الثلثين. وعندما أصبحت القطة اثنتي عشرة شعرة، سمّي قلمَ النصف، واستمرّ تناقصا حتّى الثماني شعرات فسمّي قلمَ الثلث، لأنّ الثمانية هي ثلث الأربع والعشرين شعرة. وأخيرا أطلق على هذا النوع من الخطّ قلم الثلث وأصبح بالتالي اسما رسميّا له، بصرف النظر عن أيّ عرض يُكتب به. ومن هنا جاءت التسمية لهذا النوع بقلم الثلث.

ظهر في العهد الأموي خطّاطون بارزون كان على رأسهم خالد بن الهيّاج الذي كان أكتبَ أهل زمانه. فقد كتب القرآن وتفوّق على جميع أقرانه في ذلك الوقت، فكان الأبرز وسجّل اسمه كعلامة فارقة في عصره متميّزا على أقرانه بعلوّ كعبه، وعنه تتكلّم المصادر بأنّه أوّل من كتب بالذهب على قبّة مسجد النبي وأنّ هذه الكتابة قد زالت الآن بفعل الزمن، ولكن هذا القول مشكوك فيه لأنّ استعمال الذهب في الكتابة والزخرفة لم يكن معروفا آنذاك، بل إنّ الذهب ظهر في حقبة متأخّرة عن ذلك بما يقارب ستّة قرون.

وممّا يجدر ذكره في العهد الأموي ظهور الخطّاط المعروف باسم قطبة المحرّر أو الأحول المحرّر وكان خطّاطا مبدعا في عصره. وعن هذا الخطّاط أخذ والد الخطّاط ابن مقلة فنّ

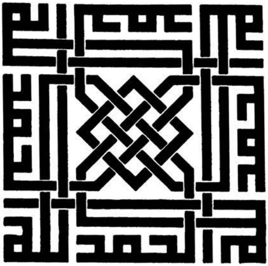
زخرفة بخط التعليق
لمحمود نيسابوري،
القرن السادس عشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخطّ وكان يجيده أقلّ من أستاذه قطبة ومن ابنه ابن مقلة ، لأنّ التاريخ لم يحدّثنا عنه كخطّاط مجيد ، ولكنّ ابن مقلة برع في الكتابة براعة لا يدانيها أحد . كيف لا ، وهو مهندس وخطّاط وشاعر . وكان من أبرز ما خلّفه لنا ميزان الخطّ أو قانون الخطّ ، إذ كانت له مآخذ على العشوائيّة التي يكتب بها أقرانه : فهذا يعطي الخطّ استطالة ممجة ، وذاك يقرطم الحروف فتظهر قصيرة متسمة بالبشاعة ، وآخر يعطيها غلظا مستقبحا ، ورابع يجعلها دقيقة يظهر عليها السقم . فكوّنت هذه العشوائيّة لديه فكرة ضبط الحروف بقانون يحافظ على جماليّة تلك الحروف ، فأخذ يكتب على سبيل المثال حرف الألف بمقاييس متعدّدة وبنفس القلم ثمّ اختار أجملها فكتبه مستقلاً وقام بوضع خطّ أفقي يلامس من الأعلى هامة الحرف كما رسم خطًا آخر في أسفل الحرف عينه يلامس أدنى جزء فيه ، وقام بوضع النقاط بين الخطّين الأفقيّين بمحاذاة الألف الذي يشكّل خطًا عموديًا بحيث جاء طول الحرف ستّ نقاط ، فجعله قاعدة تُحتذى . وما فعله بحرف الألف فعله بحرف الباء ثمّ حرف الجيم فالدال والراء إلخ . . . فكان بذلك الرائد بين جميع الخطّاطين الذين كتبوا وحسّنوا . لم يكتفِ بالتحسين بل تخطّاه إلى وضع القواعد التي لا تزال تُمارَس حتّى يومنا . ولأسباب سياسيّة وأحقاد ووشايات قام بها خصومه السياسيون واتّهموه بالتآمر على الخليفة ثمّ قطع يده اليمنى ، فكان يربط القلم بها ربطًا محكما ثمّ يكتب بإجادة مرموقة . ثمّ درّب يده اليسرى على الكتابة حتّى أجاد أيضا . وبما أنّه كان وزيرا لثلاثة خلفاء فقد أُعيد إلى منصبه وسرعان ما حيكت له مؤامرات أخرى ، فأدخل السجن ثانية حيث قُطع لسانه وبقي في السجن حتّى وفاته .

ولم يمض قرن من الزمان حتّى جادت بغداد بخطّاط آخر لا يزال اسمه حيّا حتّى يومنا . وهذا الخطّاط هو ابن البوّاب أو ابن الستري ، وقد سمّي بابن الستري لأنّ أباه كان يعمل حاجبا في قصر الخليفة . وكان ابن البوّاب ، إلى جانب كونه خطّاطًا بارعا ، نقّاشا يزخرف البيوتات . وقد عمل على تنقيح طريقة ابن مقلة وعمل كاتبًا في إحدى دور الكتب ببغداد واطّلع خلال عمله ذاك على كنوز لا تعدّ ولا تحصى حتّى أنّه عثر على مصحف لابن مقلة مكوّن من ثلاثين جزءًا ، وقد فُقد منه جزء . فلإتمام ذلك المصحف قام بتعتيق الأوراق التي سيستخدمها حتّى صارت مطابقة تمام المطابقة لأوراق بقيّة الأجزاء . وقد تقمّص طريقة ابن مقلة



«الحمد لله» بالخطّ الكوفي

وعرض الأجزاء جميعها على الخليفة الذي استعان بخطّاطي ذلك الزمان لمعرفة الجزء الذي كتبه ابن البوّاب فلم يستطع أحد منهم معرفة الجزء المختلف عن بقية الأجزاء ، فحرص على أن لا يبوح به ودفن سرّه معه لئلاّ يُستثنى ذلك الجزء . وكان بريُ القلم من أهمّ الأسرار التي يحتفظ الكثير من الخطّاطين بها طيّ الكتمان حتّى أنّ ابن البوّاب قد كتب قصيدة طويلة يشرح فيها أسرارا كثيرة عن الحبر وعن طريقة صناعة الورق ولكنّه حفظ طريقة بري القلم سرّا من الأسرار . غير أنّه ألمح إلى ذلك بأن قال :

فاصرف لرأي القطّ عزمك كلّه
فالقطّ فيه جملة التدبير
لا تطمعنّ في أن أبوح بسرّه
إنّي أضن بسرّه المستور
لكنّ جملة ما أقول بأنّه
ما بين تحريف وتدوير

فهنا نتبيّن المدى الذي كان يعتمده بعض الخطّاطين بالحفاظ على الأسرار المهنيّة حتّى مات الكثير منهم ولم يبح بما توصّل إليه وما اكتشفه فألحق أضرارا بالأجيال التي تلته وأمات أسراره معه . ولمّا مات ابن البوّاب رثاه أحد الشعراء ببيتين من الشعر فيهما الكثير من الظرف وحسن التورية إذ قال :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استشعر الكتّاب فقدك سالفا
فجرت بصحّة ذلك الأيّام
فلذاك سوّدتِ الدُّوِيُّ وجوهها
أسفا عليك وشقت الأقلام

وكما قلنا إنّ ابن البوّاب أو ابن الستري كان له اسم آخر يُعرف به وهو ابن هلال ويُستدلّ على ذلك من قول الشريف الرضي عندما رثاه بقوله :

رديت يا ابن هلال والردى عرض
لم يحم منه على سخط له البشر
ما ضرّ فقدك والأيّام شاهدة
بأنّ فضلك فيها الأنجم الزهر

وقد أعقب ابن البوّاب خطّاط آخر كانت له اليد الطولى في تطوير الخطّ العربي تطويرا مرموقا ، ويمكن القول بأنّه سبق عصره بمئات السنين . ذلك هو ياقوت المستعصمي الذي كان أوّل من برى القلم بريًا محرفا فأسبغ عليه جمالاً ما بعده جمال ، إذ أنّ لتحريف القلم كسوة من الجمال حيث أخذ بإظهار الثخانة المتناغمة مع الدقّة والتدرّج الرائع في درجات السمك المختلفة التي كان يضفيها القلم عند تحريكه على الورق .

وياقوت المستعصمي هذا كان خطّاطا للخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العبّاسيّين ويتمتّع في عصرنا الحالي بشهرة عالميّة ، وتباع آثاره بأثمان باهظة للغاية .

ولم يمض طويل زمن على رحيل المستعصمي إلى العالم الآخر حتّى انتقلت الخلافة من العرب إلى السلاجقة وانتقل معها الخطّ وارتحل معه مجموعة من تلاميذ المستعصمي وعلّموا السلاجقة هذا الفنّ الشريف فأبلوا فيه البلاء الحسن فأخذ الخطّ يزيّن العمائر والمساجد . وكان هذا أيضا فتح جديد في دنيا الخطّ حيث أخذت اللوحات الكتابية تظهر إلى جانب الكتب العلميّة والدينيّة ، وأخذ التنافس بين الخطّاطين يزداد بشكل لافت ممّا أدّى للخطّ أجمل الخدمات . فكان هناك تبادل في المواقف بين الخط وبين الدين إذ كان كلّ من الاثنين يؤدّي تجاه الآخر قوى دافعة إلى الأمام . فالدين يحتضن الخط والخط يزيد القرآن وسائر الكتب الدينية والعلمية وضوحا وجلاءً ويسهّل القراءة أيّما تسهيل ، فازداد التنافس بين الخطّاطين على التحسين والإجادة . وكانت القناعة السائدة بين الخطّاطين هي أنّ من يكتب القرآن بأجمل مستوى من الخطّ فهو يضمن لنفسه الجنّة ، ممّا حدا بهم إلى الإجادة والاستزادة الدؤوبة في التحصيل الخطّي . وممّا زاد في ذلك أنّ الكتاتيب كانت تعتمد مادّة الخطّ كمادّة أساسيّة تدرّس يوميّا على أيدي أمهر الخطّاطين .

وجاء بعد السلاجقة سلاطين بني عثمان فأولوا الخطّ والخطّاطين عناية ما بعدها عناية . فبرز أوّل من برز منهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زخرفة بالخطّ الديواني لمحمّد عزّت الكركوكي

البسملة في شكل صقر

تشكيل أسد بخط
التعليق لمحمود
نيسابوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحرف في هيئة طاووس

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

أحرف في هيئة أشخاص كُتب بها على آلة من نحاس ، ويُعزى هذا العمل إلى إحدى المدارس الفارسية من القرن السابع أو الثامن

الإمام الأوّل للخطّاطين حمد الله المعروف بابن الشيخ . وإليه يرجع الفضل في إيصال خطّ النسخ إلى قمم جمالية أرست له قواعد جديدة وأكسبته رونقا جديدا والشكلَ الذي بلور شخصيّته . وكان مقرّبا جدّا من السلطان بايزيد ، وقد كتب عددا كبيرا من المصاحف . ومن الجدير بالذكر أنّ أباه كان خطّاطا ، يُعرف باسم مصطفى دده ، وكذلك ابنه ويعرف باسم مصطفى دده الابن . ثمّ جاء بعده الخطّاط درويش علي الذي تتلمذ عليه الخطّاط المشتهر باسم الحافظ عثمان . وهذا الخطّاط الذي مضى على وفاته حتّى اليوم نحو مائة عام كان قد انتهت إليه جودة الخطّ النسخ ، وما زال اسمه لامعا حتّى يومنا هذا . وقد جاء بعده مجموعة كبيرة من أساطين هذا الفنّ وكانوا جميعا يقلّدون خطّه لإبراز مقدرتهم ويعتزّون أيّما اعتزاز ببلوغهم درجة تمكّنهم من تقليد هذا الخطّاط الذي خلد اسمه في تاريخ الخطّ كنجم متألّق . ثمّ جاء بعده من خطّاطي بني عثمان العمالقة الخطّاط النابغة مصطفى راقم الذي انتهت إليه جودة الخطّ الثلث ، وتُعدّ كتاباته من أروع ما رأت العيون . وفي استانبول مسجد معروف باسم النصريّة ، فيه كتابة هذا العملاق الذي كان أستاذا للسلطان محمود بن عبد الحميد . وكان السلطان يحضر إلى منزل هذا الخطّاط ليتلقّى فنّ الخطّ على يديه . وممّا يجدر ذكره أنّ السلطان كان يحمل الدواة للخطّاط ، فكان هذا الأخير يمسك القلم ويغمسه في الدواة ليعطي السلطان درسه . وكان يتقاضى راتبا قدره 400 ليرة ذهبيّة شهريّا . ومن معاصريه الخطّاط الفذّ محمود جلال الدين وزوجته الخطّاطة أسماء عبرت . وكان جلال الدين مشتهرا باسم الخطّاط ذي اليد الحديديّة إذ كان يسيطر على القلم سيطرة عجيبة ، ممّا جعل خطّه يمتاز بالجفاف والقسوة على نقيض الليونة الرائعة التي يمتاز بها خطّ معاصره مصطفى راقم . وقد ظهر بعده خطّاط كان يحمل ستّة ألقاب : 1 – رئيس الخطّاطين 2 – رئيس العلماء 3 – نقيب الأشراف 4 – قاضي العسكر 5 – الإمام الثاني للسلطان 6 – واضع الموسيقى السلطانيّة . اسمه مصطفى عزّت وقد تخرّج على يديه مجموعة من الخطّاطين الذين طبقت شهرتهم الآفاق . وكان أبرز تلامذته الخطّاط عبدالله الزهدي الذي توفّي في مصر ، وقد تمّ اختياره بعد مسابقة دوليّة ليكتب كسوة الكعبة نظرا لعلوّ شأنه . كما تمّ اختيار زميله محمّد شفيق وهو تلميذ مصطفى عزّت أيضا لكتابة المسجد الأقصى ، والمسجد الأخضر في مدينة بورسة في تركيا . ويسعدني أن أمتلك بعضا من خطوطه الأصلية .

لم تتوقّف تركيا عن إعطاء المجيدين من الخطّاطين الكبار ، فقد أعقب هذه النخبة من الخطّاطين خطّاطون من الطبقة الأولى ، نأتي على ذكرهم بشكل مقتضب : أخصّهم محمّد شوقي وأستاذه محمّد خلوصي إذ كان الأوّل مجيدا الكتابة بقلمي الثلث والنسخ وخلّف آثارا لا تزال هي الأفضل لتعليم هذا الفنّ في مصر وغيرها ، كما كان تلميذ محمّد شفيق الخطّاط حسن رضا محلّ إعجاب وتقدير . وقد عاصره الشيخ محمّد عبد العزيز الرفاعي الذي جيء به إلى مصر ليكتب نسخة من القرآن الكريم بطلب شخصيّ من الملك فؤاد الأوّل . وبعد إتمام كتابة هذه النسخة وتذهيبها رُفعت إلى الملك فؤاد الذي

أبدى إعجابه الشديد بها ثمّ طلب من الخطّاط المذكور البقاء في مصر وذلك لافتتاح مدرسة تخرّج ذوي المواهب وتفتح أمامهم سبل التعلّم، فاستجاب الخطّاط لرغبة الملك هذه وتمّ افتتاح أوّل مدرسة لتعليم الخطّ بمساعدة بعض الخطّاطين المصريّين. وكان بين تلك المجموعة آنذاك الخطّاط المصري محمّد رضوان علي والخطّاط اللبناني نجيب هواويني الذي حاز أكبر مجموعة من النياشين وأصبح خطّاطًا لملك مصر فؤاد الأوّل، وبعده خطّاطًا للملك فاروق قبل تنحيته.

وممّن عاصروا الشيخ الرفاعي في استنبول الخطّاط محمّد سامي الذي تميّز بكتابة جليل الثلث. وما أن توفّي الشيخ الرفاعي حتّى خلفه في رئاسة الخطّ الحاج أحمد الكامل المعروف برئيس الخطّاطين. وقد تتلمذ على ثلاثة من فطاحل الخطّ العربي هم: محمّد سامي ومحمّد شفيق ومحمّد شوقي. وكان هذا الخطّاط آخر رئيس للخطّاطين في تركيا، فقد ظهر كمال أتاتورك الذي عمل على إلغاء الكتابة العربيّة واستبدالها بالحرف اللاتيني الذي زاد المشكلة تعقيدا، وهو ما يعرفه الأتراك جيّدا. وكما أنّ الخطّ قد نال حظًا وافرا في تركيا كمركز للخلافة الإسلامية فإنّه نال حظوة عظيمة أيضا في إيران التي ابتكر خطاطوها نوعا مميّزا من الخطّ العربي وهو المعروف لديهم بالخطّ النستعليق ومعروف لدينا باسم الخطّ الفارسي. وكان كما يقال قد وضع قواعده الخطّاط الإيراني مير علي الحسني. وقد تفوّق عليه فيما بعد تلميذه مير عماد الحسني الذي تبوّأ عرش هذا الخطّ ولم يأت بعده من استطاع ملء فراغه بالرغم من مرور أربعمائة عام على مقتله على يد الشاه عبّاس الصفوي. لقد قال ابن خلدون قديما الخطّ من الصناعات الإنسانية يقوى بقوّة الحضارة ويضعف بضعفها. وهذا لسوء الحظّ ما نعانيه اليوم، فقد تجرّأ على خوض معتركه أناس لم يعطوه ما يستحقّ من دراسة وسعة اطّلاع ولم يأخذوا بأسراره وجماليّاته ولم يتقصّوا أماكن وجوده وتصويرها واقتناء الجيّد منها ومحاولة محاكاتها تقليدا ودراسةً وتعمّقا. وقد أفسدوا أذواق العامّة التي أصبحت تنظر إلى أيّة كتابة على أنّها خطّ. وتحضرني هنا واقعة تمّت بيني وبين فنّان لبناني مرموق كان يشغل منصبا ثقافيًا في وزارة المعارف اللبنانية قبيل الأحداث اللبنانية الأليمة، كان ذلك لرغبة منّي في إقامة معرض للخطّ العربي يشتمل على ما يربو عن مائة وخمسين لوحة لأساطين الخطّ العربي من فرس وأتراك وعرب، فأجابني: وهل تعتقد أنّ الخطّ العربي من الفنون التي تستوجب إقامة مثل هذا المعرض... هنا أحسست بمسؤوليّة الخطّاط ودوره السلبي إذ أنّه لم يُدخل في روح الناس قيمة هذا الفنّ وتغاضى عن المفاهيم الفنّية والأسرار الجماليّة. وكان صاحبنا نفى عن الخطّ أنّه فنّ وعبّر عن حجّته تلك أنّ الخطّ من الأعمال اليوميّة التي تتكرّر كما هي، وأخذ مثالاً على ذلك الكتابة في عناوين الصحف. ولمّا أطلعته على اللوحات التي بحوزتي قال: إنّي أعتذر عمّا قلته أمس وأنا الآن أقرّ وأعترف بأنّ الخطّ من أجمل الفنون وأرقاها.. فقلت له إنّ ما قلته بالأمس كان ينطوي على الصدق وإنّ الخطأ هو خطأ الخطّاط الذي لم يقدّم للناس ما يكوّن لديهم الثقافة الخطّية ممّا يجعلهم يقتنعون بماهيّة الخطّ وأنّ الخطّ في الأساس لم يكن عناوين صحف ومجلاّت وإعلانات.

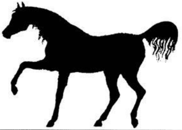
ومن الأسباب التي أدّت إلى هبوط مستوى الخطّ ليس فقط أن نازع الجاهلُ العالِمَ فيه بل هناك العامل الاقتصادي، إذ أنّ الزبائن تسعى إلى الأرخص متجاهلة الفارق في العطاء الفنّي. وهناك السماسرة وشركات الإعلانات وكلّهم يسعى نحو الأرخص على نقيض الحكمة التي تقول: واستعينوا على كلّ صنعة بأحسن أهلها، فقد حلّت مكانها القاعدة التي تقول واستعينوا على كلّ صنعة بأرخص أهلها.

من هذا ما جرى بين جارَين خطّاطَين، أحدهما مبدع وخلاّق والآخر دون الوسط ولكنّه أرخص سعرا في عمله، فكان لا يهدأ وهو يعمل باستمرار، أمّا الآخر فكان إنتاجه لا يفي باحتياجاته اليومية، فقال لجاره يا ليت حظّي مثل خطّي فأجابه جاره وأنا يا ليت خطّي مثل حظّي. ●

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنت رجوة ، مؤسسة الزهراء
لتربية الخيل ، بريجيتنهوف



سلمان قطاية

نبذة عن حياة وأعمال الرحّالة الألمـاني

كارل رضوان، عاشق الخيول العربيّة

من النادر جدًّا أن تثير آراء وشخصيّة رحّالة خَيْليّة غربية المناقشات مثلما أثارته شخصية كارل رضوان (1).

ولد كارل رينهاردت شميدت عام 1897 في دريسدن في ألمـانيا، في عائلة من رجال الحقوق. وكان في مطلع شبابه، كمثل معظم المثقّفين الألمـان يجذبه الشرق بسحره وغموضه، فلا عجب إذن أنه ذهب إلى مصر، وما أن رأى فيها الخيول العربية الأصيلة حتّى هام في عشقها، وقرّر تكريس حياته لها... ولقد صدق.

فذهب إلى منبع هذه الخيول العربية الأصيلة، إلى سوريا، وتعرّف بقبائل شَمَّر والرُّوَالَة، من أفخاذ عنزة. فكان يعيش معهم زمنا، ثمّ يذهب إلى الولايات المتّحدة الأمريكيـة، ليعرّف بهذا الحصـان، وله في هذا فضل كبير، يجب الإعتراف به.

وكان يشتري، أو يستوهب الفحول، فيذهب بها إلى مصر، ثمّ إلى أمريكا. وأضطُرّ في بداية أمره أن يعمل في مربط كيلوغ (2)، صاحب معامل الموادّ الغذائية الشهيرة. فذهب إلى إنجلترا إلى السيّدة وينتوورث (3)، ابنة الليدي آنّ بلنت (4)، فاشترى لكيلوغ عدّة خيول، من بينها الفحل «رضوان». وكان على غاية من الجمال والنبل. ورغم منع كيلوغ لأحد من الخروج به من المِرْبَض، فقد ذهب به رضوان ليتنزّه، وشعر برغبة في التبوّل، فترجّل وربط الحصـان في جذع شجرة، وإذا بفلاّح يمرّ وهو يعمل على مراقبة مشط زراعي معدنيّ يجرّه بغلان. جفل رضوان، فجرح رسغه الأيمن. وجُرح الرسغ لا شفاء له، فاضطرّ كيلوغ إلى عقر الحصـان، وطرد شميدت.

ولم ينس الألمـاني هذه الحادثة، ولا الحصـان، لذا عندما تجنّس أمريكيا عام 1930 غيّر اسمه فأصبح كارل رضوان، وعُرف بهذا الاسم حتّى مماته عام 1966.

وفعله هذا هو تقليد عربيّ بدوي، فالمعلوم أنّ هؤلاء يُطلقون على أولادهم أسمـاء الخيول فيقولون أدهم وجواد، وبالعكس يُطلقون على الخيل أسمـاء أولادهم فيقولون: كحّال، ونبيه، وجميل... بل كان البدو في الجاهليّـة يستظرفون أسمـاء الحيوانات فيسمّون أولادهم: كليب، وجحش، وثور، وذئب...

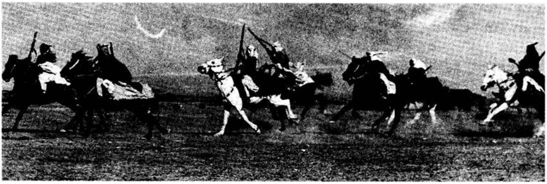
ثمّ استقرّ رضوان في سانتا - باربارا في مقاطعة كاليفورنيا، حيث أسّس فيه مربضه الخاصّ. فراح يقصده الناس من كلّ حدب وصوب يسألونه عن الخيول العربيّـة، وعن كيفيّة تربيتها... إلخ

عندئذٍ بدأ بتأليف كتب، أجودها في رأيي كتاب «الخيول العربية» الذي تُرجم إلى الفرنسـية وصـدر في باريس عام 1966، قُبيل وفاته، فكتب له مقدّمة خـاصّة. والـكتاب مُحلّى بصـور لخيول بديعة صوّرتها الآنسة غوتمان (5). أمّا الـكتب الأخرى فتروي قصص مغامراته مع البدو ورحلاته، وتلقي ضوءً رومانسيا على حياة البدو آنذاك، وفيها صور رائعة أصبحت في يومنا هذا وثائق لمرحلة تاريخية كادت تنقرض. وكان طيلة حياته يكتب ملاحظات وآراء حول الخيول وما يراه. فرتّبها حسب الأحرف الأبجدية، ونشرها فجاءت في ستّة أجزاء كبيرة هي «دليل رضوان» (6)، ولـكنّه لم يستشر في نشرها «علماء» مختصّين، فجاءت فيها أخطاء كثيرة، كان بإمكانه تلافيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الممثّل السينمائي الشهير
رودولف فالنتينو (عن
اليمين) وكارل رضوان مع
الفحل «جدعان»



مشهد من ألعاب الفروسية

واشتهر أمره حتّى استدعته هوليوود للاستفادة من خبرته، وهو الذي أعار الفحل «جدعان» لها، حتّى تمكّن رودولف فالنتينو من تمثيل فيلم «ابن الشيخ» الشهير.

وكان مثل كلّ من عاش مع البدو وفهم حياتهم، يفضّل الخيول «النقيّة»، أي «البدويّة». ويعتقد أنّ الخيول الأوروبية، وخاصّة البولونية والروسية غير نقيّة.

ولا شكّ على أنه قد أدّى خدمات جُلّى لهذا الحصان ولعشّاقه، وفي تعريفه دوليًا وأمريكيًا.

ولكنّه، وبكلّ أسف، أسقط على الحصان العربي، كما فعلت من قبله الليدي آنّ بلنت، والكابتن روجر ابتون (7)، وغيره من الرحّالة الخيليّين، عقليّة الأوروبيّ «العقلانيّة» الصارمة. فنادى بنظريّة هي نظريّة «النماذج الثلاثة» وهي، في اعتقادي محض الخطأ التامّ.

بينما إذا تفحّصنا ما كُتب عن «وصف الحصان العربي» وجدنا أنّ وصفه هو الأفضل فيما نُشر في الغرب. ويتمّتع وصفه بالدقّة، وخاصّة بالأمانة، الشيء الذي قلّما نجده عند الآخرين. فهو يعترف بأنّ «البدو» أساتذته، كما يعترف بأنّ الأمير المصري محمّد علي، صاحب كتاب «تربية العربي النقيّ الدم» المنشور في القاهرة عام 1936 بالإنجليزيّة في جزءين، هو أفضل عارف بالخيل العربيّة، وأنّه كان له محسنا ومشجّعا. الشيء الذي نسيه الآخرون من فرنسيّين، وإنجليز، وأمريكان... بل حتّى بعض الألمان، كصديقي البروفيسور جورج أولمز، صاحب مربض الحماسة الشهير، الذي يقول بأنّ كارل رضوان كان أفضل عارف بالخيل في القرن العشرين!!

والدكتور أولمز هو أيضا مؤسّس ورئيس «نادي الأصيل» (وأنا عضو شرف فيه) الذي يطبّق، مع «جمعيّة الخمسة» الأمريكيّة وجمعيّة «الاتّحاد لإنقاذ الحصان العربي» (8) الفرنسيّة، مبادئ البدو العرب السوريّين، في تربية العربيّ ومفاهيمه. وهي تختلف كثيرا عمّا يجري في أوروبّا وأمريكا. هذه الطرق آخذة، بكلّ أسف، في الانقراض... وهدف الجمعيات هذه «إنقاذ» هذا الحيوان الجميل.

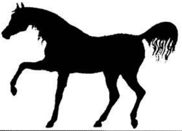
وبالطبع فلا يخلو عمل إنسان، مهما كان، من أخطاء. ولكنّ بعض المُغرضين، يُغضّون النظر عن حسنات رضوان، ويسلّطون الأضواء على أخطائه بعد تجسيمها... ولكلٍ رأيه طبعا.

أمّا أنا، فكعربي سوري، غربيّ الثقافة، أنظر إلى كلّ من يعمل صادقا في تعريف نتاج الثقافة العربيّة الإسلاميّة، باحترام وتقدير، وموضوعيّة، فأتقبّل بسرور عمل، ووصف رضوان للحصان، وأرفض نظريّته الثلاثية، وألتقط أخطاءه في «دليله».

والواقع أنّ رضوان يُدرَج في قائمة كبار المهتمّين والمربّين والكتّاب الغربيّين الذين اهتمّوا بالحصان العربي من الألماني - الدانمركي كاستن نيبور (9)، إلى رضوان، مرورا ببوركهارت (10) وبلغريف (11)، وآبتون، وبلانت، وميرسيه، وبيرون، ولوبون، وخاصّةً الفرنسي المرحوم روبير موفي (12) (1985 - 1897) مؤسّس الجمعيّة التي أنا أمينها، والّذي كان أيضا عضوا في مجلس إدارة نادي الأصيل.

وهاكم ترجمة من كتاب رضوان «عن الخيول العربيّة» حيث يصف فيه هذا الحصان، وأترك الحكم للقارئ الكريم المطّلع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



من كتاب كارل رضوان «الخيول العربيّة»

الرأس : وصفاتها العرقيّة الواسمة

يدّعي الغربيّون أنّ البدو يربّون خيولهم بدون معرفة علميّة، وأنّهم يتمسّكون بخيولهم ومبادئ تربيتهم هذه بتعصّب وعناد، وأنّهم يبنون أحكامهم على الصفات الجسديّة الخارجيّة بشكل خاصّ، وهي الصفات السهلة الكشف، ويستنتجون منها القيم المعنويّة والصفات النفسيّة. والواقع أنّني لا أستغرب ذلك لأنّ الخبير الغربي هو الذي يقوم بالعمل هذا هو نفسه!!!

ولا يهتمّ مربّو الخيل من البدو إلاّ بجزء واحدٍ من جسم الحصان، الذي يعتبرونه الأهمّ، ألا وهو: الرأس. وكنت أعتقد أنّ أصدقائي العرب، عندما كنت أراهم يطبّقون طريقتهم هذه، سطحيّون أو حتّى مُهملون.

وذات مرّة، وأثناء زيارتي لقبيلة العِنزه، رافقني واحد من أولائك المربّين البدو، المهووسين بالحصان لدرجة الجنون. وكان شيخ القبيلة قد دعانا لقضاء بضعة أيّام في خيمته. وخبّر مربّي الخيول من القبائل المجاورة لحضور إلينا مع أجود خيولهم، لذا فلم نكن في حاجة إلى التنقّل من مكان إلى آخر.

ويجب في مثل هذه الأحوال التكتّم وعدم التصريح بالرغبة في شراء خيل؛ لأنّ الأعراب عندئذٍ يحتفظون بأفضل الخيول فلا يُحضرونها للعرض، بل يعرضون النماذج العاديّة الجيّدة، إلاّ أنّها ليست أفضل ما لديهم، ولا أجمل ما يمتلكون، فهذه لا تُعرض إلاّ على عشّاق الخيل وذلك للاعتزاز والتباهي، وليس للبيع والشراء. لذا يجب الحذر من التحدّث عن أيّة صفقة كانت خلال الزيارة الأولى.

وإذا حدث ولاحظ المرء حصانا ذا أصالة خارقة، فمن الأفضل حِفْظ اسمه أو اسم مالكه، وسلالته. والأفضل التقاط صور له مع صاحبه. وخلال الزيارة الثانية تبدأ المناقشات والمساومات، إمّا مباشرة، أو عبر وسيط. ولا يمكن المخاطرة بإبداء الرغبة في الشراء، إلاّ بعد عقد أواصر صداقة متينة مع الشيوخ ورجالهم؛ عندئذٍ يمكن التصريح بتلك الرغبة. إذ أنّ الأمور كلّها تجري، عند البدو، حسب الثقة والإحساس. وإذا كان في حوزة البدويّ حصان نادر الأصالة، فإنّه لا يتخلّى عنه مقابل المال مهما كان المبلغ عاليا... ولكن يكفي أن تكون صديقه، وأن تحتلّ مكانا عزيزا في قلبه، أعزّ وأكبر من مكان الفرس حتّى يقدّمها لك لدى أوّل إشارة تبديها لاقتنائها. لأنّ قبول أيّ شيء كان، مقاضاةً عنها يعدّ إهانة كبرى.

وظَلَلْنا، ونحن جالسون أمام خيمة الشيخ، طيلة نهار كامل، نتأمّل الخيول التي تُعرض علينا.

كان صاحبي المهووس بالخيل، والعارف بها حقيقةً، نادرا ما ينهض ليتفحّص حيوانا عن قرب. بل كان في معظم الوقت يسترسل في سحب دخان نركيلته دون مبالاة. وعندما كنت ألفت أنظاره إلى حصان ما، كان يقوّمه بنظرة حادّة سريعة واحدة. وكان أحيانا يشدّ على يد أحد أصحاب الخيل من معارفه، فيجلسان ويتحدّثان، بينما ينتظر الحصان تحت الشمس.

وعندما سألت صاحبي الساكت هذا فيما إذا كان الحصان جيّدا أم لا، كان يجيبني باقتضاب: «الخَطْمُ والجَحفلتان سميكة، الكَفل مائل وقصير، العينان صغيرتان، الذيل قصير يَهُشّ كمكنسة مغروسة بين الأليتين...» أو أيضا: «الحنكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضيّقان . والشدق عريض جدًا . . .»

وهكذا . وشيئا فشيئا ، تعلّمتُ كيف أتعرّف النقاط الهامّة في رأس الحصان العربي ، وتقديرها وتقويمها . فإذا عُرض عليّ اليوم حصان على أنه عربيّ ، ولكنْ له منخران مسطّحان ، وفم سميك ومدوّر ، بدل أن يكون رقيقا ومثلّثا ، عرفت أنه ليس نقيّ الدم . كذلك إذا كانت عيناه صغيرتين ومرتفعتين ، أي تحت الأذنين تقريبا ، فهو شرقيّ أي حصان من صنف ثانٍ . . . لا أكثر ولا أقلّ .

وبعد خمسين عاما من الخبرة ، يجب أن أعترف بأنّ هؤلاء البدو «المتعصّبين» هم المحقّون . فالأصيل يحمل خاتم أصالته ونبله في رأسه ، وفيه توجد العلامات التي تؤكّد أصله وعرقه وصفاته .

توجد خيول عربيّة قيّمة من ناحية التربية والإنتاج ، وهي كثيرة وجميلة جدًّا ولكن لا توجد ، في رؤوسها ، كلّ تلك الصفات المثاليّة الواسمة . ولا يمكن لحصان أن يكون عربيًا نقيّ الدم ، إذا لم تكن لديه الصفات الواسمة الثماني التي تجعله نموذجًا تامًّا للنسب ولانسجامها .

معظم البدو محاربون ، ورعاة ، وحُرّاس أغنام . كلّ منهم يربّي الخيل لسبب خاصّ . منهم : للتفاخر والتباهي ، ومنهم للشهرة والمجد ، والبعض الآخر للمال . لكن منهم أيضا من يربّي الخيل محبّة وعشقًا ، وبقصد الحفاظ على نقاء دمها . وباستطاعة عشّاق الخيل هؤلاء أن يميّزوا صفات الحصان جيّدًا ، إذا ما تفرّسوا في رأسه ، إذ يقرؤون فيه تاريخه وأصله .

كان الخديوي عبّاس باشا الأوّل ، من هؤلاء ، ولم يكن بدويًّا ، بل مصريًّا حَضَريًّا . وكان الأمير محمّد علي ، وهو صديقي والمحسن إليّ ، أكبر عارف بالخيل في زماننا هذا . كما اشتهر علي عبّاس شريف أيضًا ، بخيوله النقيّة الدم ، ذات الجمال والنبل الأخّاذ ، وبرؤوسها الكلاسيكيّة ، الساحرة . . . فعلاً .

كذلك كانت الليدي آنّ بلانت ، وابنتها الليدي وينتوورث .

إذن ، وحسب رأي البدو ، يُتَعَرَّفُ نقيُّ الدم الحقيقي من فحص رأسه . ويجب على هذا أن يتّصف بما يلي :

1) رأس كرأس الغزال : قصير جدًا ، عريض في أعلاه ، متكدّس كلّما اقترب من الخطم .

2) جبهة مرتفعة تُرْسِيَّةُ الشكل جريئة ومعبّرة (لا يوافق بعض الخبراء على هذه الصفة رغم قول امرئ القيس : «كظهر المجنّ» ومنه أُخذ التشبيه) . وكلّما تقدّم الحصان في العمر ، كلّما اختفى انحناء الجبهة ، حتّى يتحوّل فتصبح الجبهة عريضة . والانحناء واضح ظاهر عند الصّقلاوي والعُبيان ، ولـكنّه لا يكون ممتدًا كما هي حاله في جبهة الكَحيلان ، لذا يكون أقلّ وضوحا بسبب عرض الجبهة ، لأنّها في الواقع أقلّ بروزا . ولا قيمة لانحناء الجبهة وقوّة حدّة الشنفر إذا لم تترافق بالصفات الأخرى الدالّة على نقاء الدم .

إذا امتدّت فنصة الأنف حتّى بين المنخرين دون أن تعود فتعتدل فترتفع ، معنى هذا أنّ الحصان غير نقيّ الدم تماما . إذ بعد الانخفاض ، في الفنصة ، يجب أن يُرى ارتفاع خفيف من الجانب ، قُبيل المنخرين .

3) يجب أن تكون المسافة بين الحنكين عريضة بحيث تتّسع لقبضة يد رجل ؛ دليل سعة وقدرة الطُرق التنفّسية العليا . وإذا نظرنا من الجانب ميّزنا تقعير المذبح ، الذي يستمرّ منحنيا برشاقة ليلاقي انحناء العنق الذي لا يقلّ عنه رشاقة والذي يمتدّ كقوس ليلتقي بالعنق .

وينتفخ جلد العنق كموجات البحر ، ويرفرف فيه عُرفٌ حريريّ الملمس .

4) أمّا العينان فهما واسعتان جدّا ، ومعبّرتان وناعمتان ، وفتحتهما بيضيّة الشكل وواسعة ، دون زوايا ، ضمن جفنين ، ومركز أسود برّاق واسم ، وأشفار سميكة وطويلة .

5) وإذا نظرنا إلى عظام الأنف جانبا ، تُرى : الفَنْصَةُ ، تلك التقعيرة التي تُعرِّف الحصان الأصيل ، والتي تختلف شدّتها . ولا يمكن لجانب مسطّح تماما أن يكون عربيًا أصيلاً ، رغم أنّ معظم الخيول من سلالة المعنّقي ذات جانب مسطّح (كذلك الخيول ذات القسم المرتفع من أمام الرأس) فهي لا تُعتبر من جملة الخيول العربيّة الأصيلة العتيقة .

6) المنخران واسعان ، ورقيقان ، ومنفصلان تمامًا ، الشيء الذي يسمح لهما بالتحرّك بوَساعة . وهما مرسومان بدقّة متناهية ، محيطاهما متحرّكانِ دوما ، كعيون النار . والأذنان أيضا تتحرّكان بدون توقّف ، ودومًا منتبهتان دلالة الاستعداد الفكري . وتضيف حركة المنخرين على هيئة الحصان تعبيرًا خيليًّا لا يمكن أن يكون سوى لحصان النقيّ الدم العربي .

وتمضي طيّة المنخرين بارتفاع فوق جانب (بروفيل) الأنف ، بدل أن تكون موازية له (كما في الخيول الأخرى) . ويُخطئ من يظنّ أنّ الفحل هو الوحيد الذي باستطاعته أن

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

يوسّع منخريه عندما يتهيّج ؛ بل إنّ الفلو ، إذا كان نبيل المحتد . يوسّع منخريه أيضا . يكفيه أن يتنفّس بهدوء حتّى تتراجع طيّات منخريه كاشفة عن جوف زاويّ ، ومفتوح بقوّة . وليس عبارة عن شقّ ضيّق يكاد أن يكون مغلقًا .
وعند الزفير ، يُعرّض تيّار الهواء المنخرين : فيهبط الحدّ السفلي نحو الجحفلة فيشكّل معها زاوية واسمة ، ينطلق منها قوس ظريف الشكل ، ورشيق الهيئة ، لا يلبث أن يرتفع نحو الخلف إلى طرف الجانب (البروفيل) .
تجعل شكل ، وبنية الخطم الخاصّ بنقيّ الدم العربي ، علامات كافية لتمييزه عن الحصان الشرقيّ الشائع ذي المنخرين الضخمين ، والكثيفين اللذين يذكّران بالجلد المدبوغ .
7) محيط الخطم والجحفلتين مثلّث الشكل ، وليس مدوّرًا أو ذا زاوية مزدوجة : الأولى مشكّلة من رأس طيّة المنخرين ، والثانية من نهاية الجحفلة العليا الدقيقة والتي تتّخذ شكل خرطوم . أمّا الثالثة فهي رأس الذقن .
يقال أحيانًا إنّ باستطاعة العربيّ أن يدفن خطمه كاملاً في قعر راحة كفّ رجُل . والحقيقة أنّه يشدّ نهاية جحفلته العلويّة فتصبح كخرطوم ، عندئذٍ يستطيع دَفْنَها في راحة الكفّ .
وغالبًا ما تكون الجحفلة العلوية عند الخيول الأخرى منتفخة وعريضة جدّا ، كما لو كانت متحرّكة تقريبا .
8) الجحفلة العليا أقصر من السفلية ، وتكون قصيرة وقاسية ، وتنحني إلى خلف نحو تقعّر الذقن . وهي صغيرة لدرجة أنّها صعبة الرؤية تقريبا . وتترافق عندئذٍ بذقن إنسانيّ رشيق .
وأعتقد أنّ النقاط الثلاثة الأهمّ هي : السادسة ، أي المنخران (خاصّة في وضعيّة الراحة) ، والسابعة ، أي منطقة المنخرين والجحفلتين ، والثامنة أي الجحفلة السفلى الصغيرة القاسية .
فإذا غابت إحدى هذه النقاط الثلاثة ، فالحيوان مشكوك في أصله .

طباع الحصان العربيّ

تعتقد عامّة الناس ،غالبًا ، أنّ العربي يبالغ في كلامه عندما يمدح حصانه بكلام جميل منمّق شاعري .
لكنّه يُقدِّر حصانه حقّ قدره ، فهو رفيق وفيّ تربطه به ثقة لا تزعزع . بالإضافة إلى هذا ، فعلى الاثنين «الحصان والإنسان ، أن يجابها سويّة حياة آلمة ، ووحدة قاسية . فاتّحادهما إذن ضرورة حياتيّة»
يعيش البدويّ وحصانه وكأنّهما روح واحدة . ومن المعلوم أنّ لكلّ إنسان ثقة بنفسه . وتمتدّ ثقة البدويّ بنفسه حتّى تشمل حصانه كلّية . فهو يباركه كما يصلّي لنفسه ولقبيلته ، فخيره متعلّق بخير الجميع . وينبع حبّه العميق للحصان من فخاره بتربيته له ، بل وأكثر ، لأنّه عرف كيف يحتفظ بشكله النقيّ ، بفضل انتقاء مستمرّ دائم . لأنّ قيمة الحصان مُعتمدة وقائمة على نقاء دمه فقط . فالنقاء هو العنصر الوحيد الذي يضمن صحّته وقوّته ، وطول حياته ، وخصبه ، وسرعته ، وتحمّله ، وقدرته على التعويض بعد الجهد ، أو بعد امتحان عسير . وتنبع صفاته من جهازه العصبيّ الذي يخلو من العيب ، وسرعة فهمه وتقديره للمواقف والعمل حسب النتائج . وهكذا فكلّ صفاته متعلّقة بقوّته العصبيّة وبحساسيّته - والانسجام الحقيقي الموجود بين جسمه ونفسه هو مصدر نعومته ولطف طباعه .
لهذا كانت شهرة العربيّ على أنه الحصان «الكامل» . وهنا يكمن مفتاح رشاقته وجماله . ويمتدح البدويّ أيضا شجاعة حصانه ، إمّا عن جهل ، أو بالأحرى عن التواضع . لأنّ هذين الإحساسين لا يشكّلان إلاّ عنصرا واحدا : ومن الواضح أنّ الفارس المسلّح بالرمح فقط ، والذي يُطلق حصانه

حماسة بنت نفطيطة ، مؤسّسة
أولمس لتربية الخيل
العربية «حماسة» ،
مدينة ترايس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمطاردة الذئاب، فينطلق حصانه وراءها مُبديًا طاعة عمياء مع الثقة المطلقة. إنّ هذا العمل امتحان عسير هائل لأعصاب الحصان، فهو عمليًا ليس إلاّ فريسةً للذئاب، وإذا به مُجْبَرٌ على مطاردتها، وهي الضواري التي يهابها في طبيعته. إذن موقفه هذا مضادّ لهذه الطبيعة، ومعاكس «لذاكرته الوراثية». وتقع المسؤولية هنا بكاملها على الإنسان، إذ يفرض على الحصان طاعةً عمياء وثقة مطلقة، فيقع هذا تحت إرادته طيلة فترة الصيد كلّها. وتفرض حياة البداوة عليهما كليهما أن يبذلا أقصى الجهد. فالبدويّ هو الشجاع، وليس الحصان. ويقوم هذا بمهمّته بصبر متناهٍ، معاكسًا لطبيعته نفسها. ولا يستطيع أيّ إنسان أن يطلب من حصانه الصغير أكثر من هذه الثقة المطلقة في مواقف مضادّة لطبيعته.

لهذا فإنّنا نفهم تماما سبب اعتراف البدويّ بفضل حصانه، ومن الطبيعي أن يتغنّى بذلك، وأن يمتدح حصانه. فثقته هذه ذات أساس متين، وهو محقّ في فخره بحصانه، كذلك هي حال شعره الذي تمتدّ جذوره في أعماق طراز حياته البدويّة البدائيّة.

ويحتفظ أفضل المربّين للخيول بأكثر الحيوانات وفاءً. لأنه كلّما كان الحصان نقيّ الدم، كلّما كانت خصاله رائعة ومنسجمة. هنا يكمن السرّ الذي يتساءل عنه الغربيّون دومًا.

نقرأ في كتب علم النفس الحيواني أنّ الحصان العربيّ قابل لكلّ أنواع التدريب. لأنّ البدويّ يقاسمه حياته، لذا فهو يزداد تعلّقًا بالإنسان أكثر فأكثر. فالإنسان يتدخّل في وجوده في كلّ لحظة وآن. والواقع إنّها ليست سوى عوامل فرديّة وليدة البيئة. بل نزيد فنقول: وليدة وحدة المصير، أو أنّها القَدَر بالنسبة للإنسان، وليس ثمّة في هذا عوامل وراثية.

والصفة الخاصّة هي ذلك التوازن الذي لا مثيل له في صفاته وطباعه. فله مستوى ذكائي، وصحّي جسماني لا يتعكّران.

وهذه العناصر هي التي تمنح الإنسان إمكانية عقد أواصر صداقة مع كلّ سلالة جديدة من الخيل، الصداقة نفسها التي كانت بينه وبين السلالات السابقة، وذلك منذ أقدم العصور.

يقول المثَل: الفرس من خيّالها. أي أنّ الحصان جسديًّا ونفسيًّا نتيجة تربية وتدريب صاحبه، حتّى يصبح الحصان مرآة عاكسة لمربّيه. لذا يجب على المربّي الغربي والمقدِّر لذلك الانسجام، أن يُجبر نفسه على إيجاد فحول من دم نقيّ لنزو أفراسه. إذا كان يرغب فعلاً في الحصول على خيول كاملة. وأن لا يبتعد أبدا عن تلك القاعدة الأساسيّة التي وضعها عشّاق الخيل من العرب.. أولئك المهووسون. ويَعترف لعباقرة تربية الخيول هؤلاء بقيمة نقاوة الشكل والدم، التي تمنحهم خيولاً يضعون كلّ ثقتهم بها، بحيث تتعلّق أرواحهم بها أيضا. ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(1) Carl Radwan (2) Kellogg (3) Wintworth (4) Anne Blunt
(5) Guttmann (6) Radwan's Index (7) R. Upton (8) L'USCAR
(9) C. Niebuhr (10) Burckhardt (11) Palgrave (12) R. Mauvy

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بئر عمرها 7300 سنة

هجعت تحت حقول اللفت المجاورة للراين بين مدينتي آخن ومونشن غلادباخ (1) آثار بالغة الأهمية ، فقد اكتشف علماء الآثار قبل ما يزيد عن سنة في حفرةٍ للحصى بئرًا عمرها 7300 سنة ، بُنيت بألواح سميكة من خشب البلوط .

ويرجع تجويف هذه البئر الخشبية إلى بداية العصر الحجري المبكر ، وهي في أغلب الظن «أقدم بناء خشبي في العالم» ، كما ذكر العلماء العاملون في دائرة حماية الآثار التابعة للولاية ، بفرح شديد ، عندما قدموا الاكتشاف الجديد .

ويؤرِّخ الباحثون بناء الدعامات هذا الذي يبرز بطول قامة الإنسان من الرمل الأصفر في قاع حفرة الحصى ، في فترة تتراوح بين 5300 – 4900 قبل الميلاد ، فيكون البناء بذلك أقدم من الأهرامات المصرية بنحو ألف وخمسمائة سنة .

وكانت حفرة البئر عميقة ، تصل إلى عمق اثني عشر مترًا تقريبًا ، حُفرت في الرمل والحصى ، واستطاع العلماء العثور على نحو ثمانية أمتار من البناء الأصيل . وما زالت آثار الفؤوس القديمة التي استخدمها بناؤو ذلك الزمان بادية على القضبان الخشبية الخشنة .

وينوي العلماء نقل آثار هذه البئر من موقعها التي كانت فيها إلى المتحف الولاية في بون ليعرض هناك . (dpa)

(1) Mönchen-Gladbach

باحثة تعمل على إيقاظ التفهم للثقافة الإسلامية

هي أنا ماريا شيمّل (2)، الباحثة الفذّة التي تحسن ثماني عشرة لغة، على أقلّ تقدير. وهي الآن أستاذة في جامعة هارفارد. وقد استطاعت أن توقظ الإحساس بالثقافة الإسلامية وأن تقرّبها إلى الغربيّين، وذلك من خلال أبحاثها العلمية الكثيرة. وقد كرّمتها جامعة بون بأن نظّمت لها حفلا في 12–5–1992 بمناسبة الذكرى السبعين لميلادها.

وإنّ علاقةً قديمة تربط أنا ماريا شيمّل بجامعة بون، فقد منحتها هذه الجامعة درجة الأستاذية الفخرية في عام 1990؛ كما أنّ هذه المتخصّصة في الدراسات الإسلامية ذات الشهرة العالمية بدأت تعمل في جامعة بون قبل أكثر من ثلاثين عامًا مستشارةً علميّة وأستاذةً في الدراسات العربية والإسلامية، بعد أن كانت حصلت على الدكتوراة مرّتين، ثم على شهادة الأستاذية، وبعد أن قضت عدّة سنين في جامعة ماربورغ وفي تركيا تبحث وتُدرّس. وفي عام 1967، عيّنتها جامعة هارفارد أستاذة؛ ثم حازت عام 1980 كرسي الآغا خان للدراسات الإسلامية الهندية في جامعة هارفارد كذلك.

وقد نشرت أنا ماريا شيمّل مقالات عديدة، شرحت فيها النتائج التي انتهت إليها أبحاثها العلمية المتميّزة بالوفرة والعمق. وكتبت هذه العالمة مقالاتها بالألمانية والإنكليزية والعربية والتركية. وتدخل موادّ هذه النشرات العلمية في ثلاثة مجالات: الدراسات الدينية الإسلامية التقليدية والتصوّف، والفنّ الإسلامي، وخاصّة منه فنّ الخطّ؛ والثقافة الهندية الإسلامية.

وحصلت أنا ماريا شيمّل على الكثير من الجوائز، وعلى الأوسمة والنياشين، كما مُنحت الدكتوراة الفخرية خمس مرّات، تقديرا لأعمالها العلمية في التاريخين الديني والحضاري، تلك الأعمال التي خاضت في ميادين فكريّة ما زالت إلى اليوم حيّة ممتعة. (gen. Anz)

(2) Annemarie Schimmel

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرانتس يحقق نصرًا كبيرًا كقائد أوركسترا

حقّق غوستاف فرانتس نصرًا جماهيريًا جديدًا، عندما تدفق ما يزيد على خمسين ألف مستمع من محبي الموسيقى إلى مسرح مايفيلد القريب من الملعب الأولمبي في برلين، حيث كان يقود الفرقة الموسيقية التي عزفت «كارمينا بورانا» من تأليف كارل أورف (3).

وقد كان هذا الحدث الموسيقي الرائع الذي امتدّ ثلاث ساعات في الهواء الطلق أعظم كونسرتو للموسيقى الكلاسيكية، نُظّم في الهواء الطلق حتّى الآن في ألمانيا، كما قال فرانتس. وبعد الانتهاء من العزف، هبّ الجمهور مصفقًا له بحماس بالغ، كما علت صيحات الإعجاب بأداء الفرق المشاركة في ذلك الحفل وهي: فرقة لتونيا الوطنية للعزف السيمفوني، وفرقة كاوناس الحكومية (لتونيا)، وجوقة لتونيا بإذاعة ريغا، وجوقة الأولاد الأستونية. وتُعَدّ «كارمينا بورانا» أعظم عمل للفنّان أورف الذي تناول فيه تقلّبات الكيان البشري، ومسرّات الحياة وأحزانها. وقد أثّرت هذه المسرحية الموسيقية في الجمهور أيّما تأثير، وحرّكت

(3) Carl Orff

مشاعره . وكان لهذه الحفلة التي ظهر فيها إلى جانب فرانتس موسيقيون من بلاد البلطيق ، كان لها مغزى سياسي كبير لدى فرانتس الذي استمتع بلذة نجاحه ذاك في تلك الحفلة حتى الثمالة . وقد عبّر هذا الموسيقي الفذُّ ذو الثمانية والأربعين عامًا عن أهمية تلك الحفلة الموسيقية ومدلولها السياسي بقوله : «إنَّ هذا يدل على أنَّنا أصبحنا الآن في عصر جديد» . ومما يجدر ذكره هنا أنَّ فرانتس حديث العهد بقيادة الأوركسترا ، فعل ذلك أوّلَ مرّة في عام 1991 .

لقد كان لمرافق مدينة الألعاب الأوليمبية الأثر الفعال في اضفاء الحيوية على هذا العمل ، وكذلك في تهيئة الأجواء المناسبة للمشتركين : من فرق موسيقية ، وعازفين ، ومنشدين . وأمّا بالنسبة إلى المسرحية الموسيقية «كارمينا بورانا» ، فقد كان من السهل استشعار السمة التفاؤلية التي كانت تشع منها وتنتشر ، ليس إلى المقاعد القريبة من المسرح فحسب ، بل إلى أقصى نقطة من مدرج مايفيلد الكبير .

(dpa)

نجاحات متلاحقة حققتها دار شبرنغر للنشر

ما من أحد ، كائنًا من كان : طالب طب ، أو اقتصاد ، أو حتى طالب كيمياء ، إلا وقد رجع إلى كتبٍ ومراجع صدرت عن دار شبرنغر للنشر ، ليس في ألمانيا وحدها ، بل في كثير من أقطار العالم ؛ فهذه الدار لها شهرة واسعة جدًا ، وحضور قوي متميز . مضى اليومَ مائة وخمسون عامًا على تأسيس يوليوس شبرنغر (4) لدار النشر المسماة باسمه . وهي الآن ، بدون شك ، من كبريات دور النشر العلمية الخاصّة في العالم ؛ يصدر عنها حاليا 17000 كتاب ، منها ألفان من الكتب الجديدة الإصدار في العام الماضي وحده ؛ كما يصدر عنها 278 مجلّة . وأمّا يوليوس شبرنغر ، فقد تعلّم تجارة الكتب ، ثمّ افتتح في عيد ميلاده الخامس والعشرين مكتبة ببرلين ، في وسط المدينة . كان ذلك في عام 1842 . وما لبثت أعمال تلك المكتبة أن ازدهرت ؛ ففي سنة التأسيس نفسها ، عرضت أولى الكتب الصادرة عن «دار يوليوس شبرنغر للنشر» ، وهي التسمية التي ظلّت تستخدمها مؤسّسة شبرنغر حتّى عام 1941 . وكان يوليوس شبرنغر رجلًا ذا اهتمامات سياسية . لذا ، فقد نشر – في الدرجة الأولى – منشورات معالجةً للمسائل السياسية في تلك الأيّام . لكنّه نشر أيضا أعمالا أدبيّة وفلسفية . وكان من بين مشاهير الأدباء الذين نشر لهم شبرنغر في بداية أمره الشاعرُ السويسري يريمياس غوتهلف (5) . وصار شبرنغر عضوا في المجلس البلدي لمدينة برلين بعد ثورة مارس1848 ، وكان تابعا للحزب الليبرالي . وجرّ عليه نشاطه السياسي أنْ يُحبَس عشرة أيّام في عام 1850 بدعوى «الخروج على القوانين الصحافية» . لكنّ هذه العقوبة لم تقلّل نشاطه ، ولم تكبح اندفاعه . وقد انتُخب في عام 1867رئيسا أوّلا لجمعية أصحاب المكتبات الألمان .

ثمّ شرع ابنا شبرنغر ، فريتس وفرديناد ، ابتداء من 1880 في جعل المؤسّسة تتخصّص في نشر مؤلّفات العلوم والتكنولوجيا أكثر فأكثر . وفي تلك الفترة ظهر رمز دار شبرنغر للنشر الذي هو حصان الشطرنج ، ذلك لأنّ تلك القطعة هي من معاني كلمة Springer بالألمانية . وقد صمّم ذلك الرمز فيلهلم مارتنس (6) ومارتين غروبيوس (7) ، ثمّ عُدّل شكله في عام 1975 بما يناسب التصوّرات العصرية . شهدت ، إذًا ، دار شبرنغر للنشر ازدهارا قويّا منذ بداية أمرها إلى أن حلّ عهد النازية . عندئذ ، تقهقرت الأعمال سريعا ؛ فمن جهة اضطُرّ كثير من المؤلّفين إلى الهجرة ، ومن جهة أخرى اضطُرّ أيضا يوليوس ، حفيدُ المؤسّس ، وعمّه فرديناد إلى مغادرة دار النشر . ثمّ جاء عام 1945 ، فكان مبنى دار النشر في برلين محطّمًا ، وكانت أرضه ، علاوة على هذا ، واقعة في قسم المدينة الذي احتلّه الروس . ففتحت دار شبرنغر للنشر فرعا لها في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

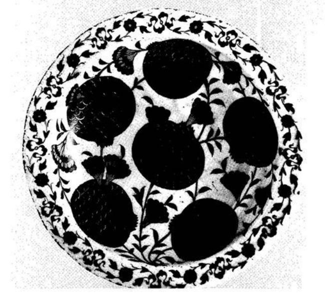
(4) Julius Springer

(5) Jeremias Gotthelf (6) Wilhelm Martens (7) Martin Gropius

مدينة هايدلبيرغ، وهو الفرع الذي يعمل فيه الآن ثلثان من الموظّفين التسعمائة والعشرين التابعين لهذه المؤسّسة.
وقد نمت أعمال دار النشر هذه بعد الحرب في عدّة مجالات، فازداد باطّراد عدد الكتب المنشورة، وازداد معه حجم المعاملات. وبما أنّ الألمانية لم تعُد اللغة الأولى في العلوم، وإنّما الإنكليزيّة هي تلك، صارت دار شبرنغر للنشر تُصدر الكتب بالإنكليزية أكثر فأكثر، حتّى بلغت نسبتها اليومَ ستّين في المائة من جملة الكتب المنشورة. وقد تأسّست «دار شبرنغر للنشر بنيويوك» منذ عام 1964 سعيا إلى تسهيل الأعمال في البلاد الناطقة بالإنكليزية. وتشمل اليومَ دار شبرنغر للنشر 22 فرعا في عدّة أقطار، منها تسعة فروع تنشر كتبها الخاصّة. والجدير بالذكر أنّ الكتب الطبّية تأتي على رأس الكتب المنشورة، إذ تبلغ نسبتها حاليّا ثلاثة وأربعين في المائة من مجموع الكتب الصادرة عن هذه المؤسّسة. (RG)

آية من فنّ الخزافة

نجح متحف الفنّ الإسلامي ببرلين في أن يقتني في صيف العام 1992 صحنا رائعا، يُعَدّ من آيات فنّ الخزافة. وقد عُرض هذا الصحن، آخرَ ما عُرض، في المعرض الضخم للفنّ الإسلامي الذي انعقد عامَ 1920 بلندن. والصحن من مجموعة السيّد إدغار كارل ألفونس هانبيل فون هايمهاوزن الذي كان دبلوماسيّا في السفارة الألمانية بإستانبول من 1906 إلى 1907.
ويتميز هذا الصحن الرائع بانسجام ألوانه وزخرفته الرفيعة، وقد صُوّر عليه الرمّان، والأزهار، والغصون المتسلّقة، والورد، والسُحب. وأُنتج هذا الصحن الكبير الذي يبلغ قطره 37 سنتيمترا في معامل مدينة إزنيق في حوالى العام 1540. ويُعَدّ هذا الصحن حلقةً أساسية في تطوّر الخزافة بإزنيق بسبب تلوينه المقتصر على ثلاثة عناصر: الأزرق الغامق، والفيروزي المشرق، والأخضر الزيتوني الطافئ. أمّا استخدام اللون الأحمر، فقد جاء هناك في وقت لاحق.
وأمّا الرسوم التي على الصحن، فهي، إلى جانب جمالها الفائق، حاملةٌ رموزا معلومة: فالورد والسُحب، إذا كانت سبعةً أو اثنتي عشرة، ترمز إلى تصوّرات فلكية، بينما يرمز الرمّان إلى علاقة الجسم بالروح. وقد أوصى زكريّا القزويني (نحو 1203–1283) في كتابه المشهور «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» بأكل حبّ الرمّان مع اللحم الأبيض المحيط به، لأنّ ذلك اللحم يدبغ المعدة، وزعم أنّ كلّ حبّة رمّان يأكلها المرء تنير فؤاده، وتُخرس الشيطان أربعين يوما. (R.F)



من عيوب نقد الكتب أنه يكون في حالات كثيرة عرضة لعوامل الصدفة وتصوّرات النقّاد التي تجعل الاختيار يقع على كتاب دون غيره. فهذا النقد يعرض للقارئ – كما يقول المثل الألماني – أشجارا كثيرة، ويحجب عنه الغاب. وهكذا تحدث ثغرة في المعلومات بين المؤلّفين والقرّاء، خاصّة في مجال كتب التخصص. لكنّ نقّادا قلائل عالجوا هذا النقص، فهم يعدّون نقدهم على نحو شامل لمجالات التخصّص المختلفة. والجدير بالذكر أنّ دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ» قدّمت لهذه المسألة حلولا حسنة.

DIE SIEBEN WELTWUNDER
Ihre Erbauung, Zerstörung und Wiederentdeckung
Werner Eckschmitt
Philipp von Zabern Verlag,
Mainz, 1991, 8. Auflage

عجائب الدنيا السبع
إنشاؤها، وخرابها، واكتشافها من جديد
فيرنر إيكشميت
دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ»،
ماينتس، 1991، الطبعة الثامنة،
277 صفحة

لم يصدر قبل هذا الكتاب في أيّ بلد من البلدان، ولا بأيّ لغة من اللغات، عرض مفصّل لعجائب الدنيا السبع، فكان الفضل للمؤلّف ولدار النشر المذكورين أعلاه في أن قدّما للقارئ – في هذا الموضوع الشيّق – صورة واقعية للخلفية التاريخية والأثرية. وقد جاءت أعمال الحفر والتنقيب في السنين الأخيرة باستنتاجات علمية جديدة في شأن عجائب الدنيا السبع «الرسميات»، وشأن غيرها من روائع بناء الأقدمين ونحتهم. ويناقش العلماء حاليا آراء جديدة بخصوص الجنائن المعلّقة ونظام الريّ الممتاز ببابل. وأظهرت أعمال التنقيب العصرية التي أجريت في أصل برج بابل أنّ هذا البرج قد أعيد بناؤه. كما جاءت أعمال التنقيب في أفسس وهاليكارناسيوس بمعلومات جديدة كلّ الجدّة. ونشير إلى التقدّم في الأبحاث الناتج عن اكتشاف معمل النحّات اليوناني المشهور فيدياس بمدينة أولمبيا في أعوام الثلاثينات. كما نشير إلى التقدّم الضخم الذي حصل في أبحاث الأهرام، إذ صارت لدينا الآن تفاصيل أكثر دقّة عن تاريخ بنائها. وقد ظهرت ضخامة هذا العمل من دراسة المسائل المتعلّقة بنقل الصخور وموادّ البناء والآلات، والمسائل الفنّية التي وُجد لها حلول في الألف الثاني قبل الميلاد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرض المؤلّف في كتابه لعجائب الدنيا السبع التي هي: جنائن سميراميس المعلّقة، وأسوار بابل، وهيكل أرطميس في أفسس، وتمثال زفس في أولمبيا، ومدفن موزول في هاليكارناسيوس، وجبّار رودس، والأهرام. ثمّ أضاف إليها عملين اثنين، هما: جسر بابل الحجري المشهور، ومنارة الإسكندرية. فهذان العملان جديران أيضا بأن يُدرجا في عجائب الدنيا، كذلك معابد الكرنك والأقصر، وكوليزه روما، وغير ذلك من آيات البناء المتميّزة بالاكتمال الفنّي، والإتقان الهندسي، والشموخ والضخامة، والنفاسة، والطابع الفريد. لقد نجح هذا المؤلّف في إعداد كتاب غنيّ المادّة، بديع الصور، يفيد ويمتع.
(PH)

DAS ÄGYPTISCHE MUSEUM
BERLIN
Kataloghandbuch,
Philipp von Zabern Verlag,
Mainz, 1991

المتحف المصري ببرلين
دليل المتحف
دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ»،
ماينتس، 1991،
287 صفحة، منها205 صفحات بالصور الملوّنة، وصفحتان بصور الأبيض والأسود

أصدرت دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ» دليلا بالصور الملوّنة مخصّصا لمجموعة التحف المصرية الفريدة من نوعها التي يحويها متحف برلين الشهير. وقد طال انتظار المولعين بحضارة مصر القديمة وفنونها صدورَ مثل هذا الدليل. وجاء الدليل في مجلّد فاخر، يحوي صورا ممتازة لتحف رائعة من عصور التاريخ المصري المختلفة، بما في ذلك مجموعة البرديّات الواسعة الشهرة. كما تناول هذا الدليل المراحل الحضارية والتاريخية في بلاد النوبة وفي شمال السودان بوادي النيل، وذلك من بوادر التحضّر في العصر الحجري الحديث إلى عهد الأقباط. ويستطيع القارئ، أن يستعين بجداول الأحداث التاريخية والسياسية لتحديد أزمنة أهمّ

المعروضات التي نجدها لها في هذا الدليل شروحا وافية. والملاحَظ أنّ المعروضات شملت، إلى جانب التماثيل الحجرية وشواهد القبور، تحفا كثيرة، منها قطع الحلي وأشكال الجعلان البديعة الدقّة والجمال.

وعرض هذا الدليل مجموعة فاخرة من البرديّات المصوّرة. والجدير بالذكر أنّ مجموع المخطوطات التي في المتحف يبلغ نحو عشرين ألف مخطوطة، أحدثُها هي «الرسالة العربية» التي كتبها أبو الربيع إلى أحد التجّار في نحو العام 800 قبل الميلاد.

DAS ÄGYPTISCHE MUSEUM KAIRO.
Herausgegeben vom Ägyptischen Antikendienst Kairo,
Kataloghandbuch,
Philipp von Zabern Verlag,
Mainz,1991

المتحف المصري بالقاهرة
إصدار مصلحة الآثار بالقاهرة،
دليل المتحف
دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ»،
ماينتس، 1991،
280 صفحة

سدّت دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ» التي بمدينة ماينتس الألمانية ثغرة في المعلومات واسعةً بنشرها طبعة خاصّة، في الصيغة الأصلية، لدليل أعظم متحف للآثار المصرية في العالم. والجدير بالذكر أنّ أكثر من مائة ألف من زوّار مصر في السنة كانوا لا يتوفّر لديهم إلاّ قسط زهيد من المعلومات، ثمّ ظهر هذا الدليل ليكون مصدرا للمعلومات ومرجعا وافيا، يأخذ منه أصحاب الاختصاص، كما يأخذ منه الزوّار المهتمّون بالفنّ والحضارة المصريّين. ويحوي هذا الدليل في أجزائه الأولى فصولا حول التاريخ والأديان والفنون في مصر القديمة، وهي فصول ممهّدة للمقسم المصوّر اللاحق الذي وجدناه فريدا من نوعه في الجودة والشمول والإتقان. ويتناول هذا الدليل كامل معروضات المتحف من حيث تسلسلها الزمني، وانتمائها إلى مختلف المجموعات المكتشفة. كما يحتوي الدليل على نصوص شارحة لتاريخ الفنون، تناولت العلاقة بين المعروضات المائتين والسبعين على نحو مقتضب، لكن بدقّة كبرى. وقد شملت المواضيع مرحلة تمتدّ من أواخر الألف الخامس قبل الميلاد إلى العهد اليوناني الروماني. وذُكرت المراجع الخاصّة بكلّ معروضة من معروضات المتحف، فصار هذا الدليل مفيدا للمهتمّين بالمتحف المصري ولأحبّاء الفنون عامّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

DIE ÄGYPTISCHEN PYRAMIDEN
Vom Ziegelbau zum Weltwunder
Kulturgeschichte der antiken Welt
Band 30
Rainer Stadelmann
Philipp von Zabern Verlag,
Mainz, 1991

الأهرام المصرية
من مباني الطوب إلى إحدى عجائب الدنيا
تاريخ حضارات العالم القديم، المجلّد الثلاثون
راينر شتادلمان
دار النشر «فيليب فون تسابرن فرلاغ»،
ماينتس، 1991،
313 صفحة

نشير هنا إلى أنّ كتاب شتادلمان، «الأهرام المصرية»، قد طُبع من جديد. وهو مرجع معروف. و قد عقد فيه شتادلمان فصلا بعنوان: «الأساطير والبحث عن كنوز الأهرام»، كتبه بلهجة تهكّمية، مفنّدا النظريّات شبه العلمية الكثيرة القائلة بأنّ هرم خوفو يحوي كنوزا عظيمة، ومكتبةً من البرديات عن معتقدات قدماء المصريّين في الآخرة.

ومع أنّ هذا الكتاب يحوي معلومات دقيقة وكثيرة، إلاّ أنّه سهل القراءة، عذب الأسلوب، نقرؤه كما نقرأ التقارير العلمية المحكمة الصياغة. ومعلومٌ أنّ شتادلمان هو من أصحاب التخصّص القديرين في ميدان تاريخ البناء، لذا نجد شرحه لهندسة الأهرام وتاريخها ووظائفها واضحا ووافيا. وقد أتى في كتابه هذا بكثير من الرسوم الموضّحة لتركيب الأهرام وهندستها

الداخلية، مبتدئا بأقدم هرم، وهو الهرم المدرّج بسقّارة، ومنتهيا إلى أهرام الجيزة الثلاثة: خوفو، وخفرع، ومنقرع. وشرح المؤلّف تطوّر هندسة الأهرامات، عارضا بإسهاب للعوامل السياسية والدينية المتّصلة بالأسر الحاكمة ومطامعها.

فقد كان الهرم المدرّج - على سبيل المثال - رمزا إلى الحكم المركزي عند السلالة الثالثة. ونذكر من فصول هذا الكتاب الفصل القصير الممتاز المخصّص للأهرام الصغيرة - وهي مدافن - في صعيد مصر وبلاد النوبة. فقد كانت هذه الأهرامات في بداية أمرها رموزا إلى البعث.

PEST, NOT UND SCHWERE PLAGEN
Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis Heute
Manfred Vasold
Beck Verlag, München, 1991

الطاعون، والبأساء، والبلايا العظمى
الأوبئة والآفات من القرون الوسطى إلى يومنا هذا
مانفديد فاسولد
دار النشر «بيك فرلاغ»،
ميونيخ، 1991
348 صفحة

كتاب مانفريد فاسولد عن تاريخ الأوبئة والآفات من القرون الوسطى إلى يومنا هذا يأتي في نمط التآليف العلمية المبسّطة التي راجت في بداية القرن، وتناولت البلايا العظمى التي حلّت بالبشرية. ولم يخرج المؤلّف عن أسلوب تلك التآليف المتأثّر بالعلاقة القائمة بين الطبّ والأوبئة، فظلّ يصف أطوار تلك الأوبئة في أعوامها المتعاقبة، ويعدّ ضحاياها، ويضيف بعضهم إلى بعض. وكان ما سمّاه بتطوّر الطبّ موقفَ عجز وحيرة، في حالات كثيرة، من جانب الطبّ والأطبّاء أمام الآفات الفتّاكة. والملفت في عرض هذا المؤلّف هو أنه يُخرج الطبّ من أطره الاجتماعية والسياسية، ويفصله عنها فصلا تاما؛ فليس هكذا يُكتب التاريخ الاجتماعي للأوبئة، وهذا ما أراده المؤلّف، كما قال. ونحن لا نجد في هذا الكتاب سوى إشارات قليلة إلى آثار الحروب والمجاعات. لكنّ الإحاطة بالعوامل الاجتماعية والسياسية التي أدّت إلى القبول بالاختراعات الطبية أو رفضها شرطٌ لازم لإدراك نجاح الأعمال الطبية. كما أنّ بحث آثار الأوبئة لازم لتأليف التاريخ الاجتماعي لهذه الأوبئة. ويلزم، بصورة أخصّ، تحليل البنى الاجتماعية وعقلية الناس للتمكّن من فهم كيفيّة انتشار الأوبئة. أمّا الاكتفاء بتعداد الموتى، فلا يهمّ إلاّ خبراء الإحصاء، لأنّ عدد الموتى الإجمالي لا يدلّنا على الفئات الاجتماعية الأكثر تضرّرا، ولا على تفاوت نسب المصابين من بين الرجال والنساء والأطفال. فإذا استخدمنا طريقةً أكثر تمييزا لدراسة الأوبئة، وجدنا أنّ النساء - مثلا - كنّ الفئة الأكبر في الأموات العشرة آلاف الذين خلّفهم وباء الكوليرا في مدينة هامبورغ عامَ 1892؛ وهكذا تظهر لنا علاقة بين انتشار هذا الوباء ووظائف المرأة في المنزل وخارجه، كما كانت في ذلك الوقت.

ويظهر لنا، في الجملة، أنّ المؤلّف تعمّد إهمال الجوانب الاجتماعية في تاريخ الأوبئة. وهذا واضح بصور خاصّة فيما يتعلّق بالاكتشافات البكتريولوجية في أواسط القرن التاسع عشر وأواخره. فقد كانت طرق التطبيب الملائمة تُعطّل، وتوفيرُ موادّ التطعيم يعرقَل سنين طويلة، وأحيانا عقودا من الزمن. وكانت مقاومة الطرق الطبية النافعة تأتي في حالات كثيرة من الأطبّاء أنفسهم الذين كان قسم كبير منهم متمسكا بالفصاد والمسهل. نذكر على سبيل المثال ما حصل للطبيب المجري إنياس سيمّلفايس الذي اكتشف في عام 1840 أنّ بعض الأطبّاء والطلبةَ الذين لم يتعقّموا بعد التشريح صاروا حملةً لمرض حمّى النفاس الخطير. لكنّ

هذا الطبيب لم يجن من اكتشافه إلاّ التهكّم والطرد، ومات في عام 1865 قبل أن يُعترَف بصحّة آرائه.

ونلاحظ اليوم - للأسف - أنّ وصمة العار، لاعتبارات اجتماعية، قد علقت بمرض الإيدس الذي يُعتبر وباء العصر. وكنّا ننتظر من فاسولد أن يعرض لهذا المرض، ولآخر ما وصلت إليه الأبحاث العلمية في شأنه، في أكثر من الصفحتين اللتين أتى بهما في آخر كتابه.

فالقارئ لا يكتسب من تاريخ الأوبئة الكبرى المعروض في الكتاب ما يمكن الاستفادة منه للتغلّب على مرض الإيدس. وإنّما الشيء الذي يكتسبه القارئ، في خيبة أمل، هو أنّ علاج الإيدس على نحو سليم ربّما لا يظهر إلاّ بعد أن يستفحل هذا الوباء ثم يتراجع. وهذا ما حدث في حالات الأوبئة الكبرى خلال القرون الماضية. فالظاهر أنّ تاريخ الطاعون والكوليرا والأمراض السرّية والسلّ تاريخٌ متكرّر، يعيد نفسه. ويظهر أيضا أنّ إجراءات الوقاية التي تتّخذها الدولة، أو يوصي بها الأطبّاء، لا تنفع إلاّ بعد أن تتراجع الأوبئة وتخفّ وطأتها. نذكر على سبيل المثال قانونَ الوقاية من الأوبئة الذي أصدرته حكومة الرايخ في ألمانيا عام 1900، وإجراءاتِ مراقبة السلّ في بروسيا. فقد مرّت بعد ذلك القانون وتلك الإجراءات سنون كثيرة إلى أن تسنّى للعالِم روبرت كوخ اكتشاف جرثومة السلّ، وإعداد طريقة العلاج الملائمة. مثلُ هذا تاريخُ الزهري الذي لم يظهر له علاج مفيد إلاّ في عام 1910، بعد أن اخترع باول آرليش دواء «سلفرسان». إنّ مانفريد فاسولد يخطئ عندما يُرجع النجاح في مكافحة الأوبئة إلى الإجراءات التي تتّخذها الدولة. فنحن نرى أنّ قسطا كبيرا من ذلك النجاح عائد إلى أمرين: التغيّر الذي حدث في أساليب حياة الناس؛ من ذلك ازديادُ إدراكهم للضرورات الصحية. وأثرُ القيم المدنية في الناس؛ من ذلك الانضباط الذاتي الذي هو حافز على ترك المجازفة وتجنّب الأخطار. (HvG)

KRIEG OHNE SCHLACHT -
Leben in zwei Diktaturen
Heiner Müller
Kiepenheuer & Witsch Verlag,
Köln 1992

حرب بدون معارك -
حياة في ظلّ نظامين دكتاتوريين
هاينر مولر
دار النشر «كيبنهوير وفيتش فرلاغ»،
كولونيا 1992
425 صفحة

أثار كتاب هاينر مولر «حرب بدون معارك - حياة في ظلّ نظامين دكتاتوريين» اهتماما كبيرا. وقد نشرت الصحف الألمانية الكبرى كلّها والمجلاّت مقالات تناولت بالنقد هذا الكتاب الذي هو ترجمةُ الكاتب لنفسه. وخصّص التلفزيون الألماني الثاني حصّة بعشرين دقيقة لمناقشة هذا الكتاب، ساهم فيها أربعة نقّاد أدبيين، كان من بينهم رايش - رانيكي الذي لم يتخل بالثناء على الكتاب وصاحبه. ويُعَدّ هاينر مولر الذي هو الآن في الثالثة والستّين من أهمّ كتّاب المسرح الألمان الذين ألفوا خلال الثلاثين السنة الأخيرة. وهو، إلى هذا، أبرز أدباء الجمهورية الألمانية الديمقراطية، وأحدّهم ذكاءً، وأكثرهم موضوعيةً واتّزانا. وها هو ينشر سيرته الذاتية في كتاب لم يؤلّفه بنفسه (فهل نحن أمام لون جديد من تأليف السير؟). يقول مولّر: «مقدار اهتمامي بشخصي لا يكفي لتأليف سيرة ذاتية». وأمّا السيرة التي بين يدينا، فمؤلّفة من مجموعة من التحقيقات الصحفية التي طُرح فيها على مولّر أسئلة، بعضها سطحي وغير نقدي. فتجمّع هكذا نحو ألف صفحة من نصوص المقابلات المختلفة، ثمّ اختصرت تلك النصوص، فبقي كتاب واقع في 425 صفحة، زعم مولّر أنّه نظر فيه ونقّحه. لكنّ الذي نقّح لم يكن، كما يبدو، «كبير الاهتمام» بتنقيحه. يظهر هذا من التكرار، ومن الأخطاء في بعض الأسماء. ثمّ إنّ الكتاب مهمل اللغة، محرّر بأسلوب التحقيقات الصحفية المبتذل، وخالٍ من الصنعة وعوامل الإثارة. ولم يكتب هاينر مولّر سوى الصفحات الستّ الأخيرات التي هي بمثابة الإرشاد إلى قراءة الكتاب.

ليست هذه السيرة الذاتية من كتب الأدب الألماني الهامة. لكنّها، مع هذا، نشرةٌ من أهمّ النشرات الحديثة. فلماذا؟

لأنّها تحتوي على تقرير في غاية الأهمّية عن مولّر، وعلاقته بالسلطة، وعن نشوء الأدب في ظلّ نظام دكتاتوري. والذي يرغب في الاطّلاع على الأوضاع الحقيقية التي كانت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية يمكنه، من قراءة هذا الكتاب، أن ينفذ إليها من وراء «كواليس» الحياة الفنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمّ إنّ هذا الكتاب يحوي كمّية ضخمة من المعلومات، مع أنه لا يخلو أحيانا من السخف والابتذال. لكنّ القارئ يستفيد كثيرا ممّا يكتسبه من الانطباعات، وممّا يقف عليه من الأفكار العميقة والشروح الدقيقة. فهنا يظهر فضل هاينر مولّر على كتّاب جيله الآخرين.

وليس يشين هذا الأديبَ قلّة اهتمامه بشخصه، كما أنّ مواقفه الأخلاقية لا تشينه أبدا. يقول: «الأخلاقيّ شيء والاجتماعيّ شيء آخر. ولا نستطيع أن نخرج بالفنّ إلى الأخلاق المتّصلة بالاعتبارات الاجتماعية. فموضوع الفنّ هو الشيء الذي لا يستطيع الوعي أن يتحمّله، أعني تناقض الكيان البشري الصعبَ احتماله». ولا يرى مولّر معنى لكيانه إلاّ في التأليف، وقد عمد إلى النقد الذاتي الزائف لحماية نفسه من مطاردة الحزب الاشتراكي الموحّد بعد الضجّة التي أحدثتها روايته «المستوطنة». قال: «التأليف أهمّ عندي من الأخلاق... وقد أخطأ دائما من عدّني في صفّ الكتّاب السياسيين».

وقد أكّد هاينر مولّر مرارا أنّه مواقب للأحداث، واصفٌ إيّاها، وليس مساهما فيها. قال: «كنت هناك (في الجمهورية الألمانية الديمقراطية) أدوّن ملاحظاتي دون أن يكون لي اهتمام بموضوع تلك الملاحظات». وقال: «لم أكن شيوعيا أبدا... وقد عشت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية دون أن أتأثّر بأيّ شيء، في واقع الأمر... فإقامتي هناك كانت بمثابة إقامة في مادّة عمل».

لم ير مولر عمله موجّها ضدّ «الدكتاتورية»، وكان دائما يرى نفسه مشاهدا ومراقبا. لكنّ زعمه المتكرر بأنّ «لا شيء» يهمّه لا يثبت أمام محتوى مؤلّفاته. فنحن نلمس في مؤلّفاته الهامّة مثل «فيلوكتيت»، و«آلة هامليت» قوّة ونبلا يذكّراننا بقول بريشت بأنّ العمل الفنّي يحفظ قسطا من الواقع كما تحفظ قطعة الكهرمان البعوضة. هنا تكمن العلاقة بين الواقع وحقيقة الفنّ، فنّ هاينر مولّر بصورة خاصّة. (RG)

CONCORDANCE DE LA TRADITION MUSULMANE
Edition Wensinck,
E. J. Brill, Leiden, 1991

المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي
طبعة ونسنك،
دار النشر «بريل»،
ليدن، 1992،
أربعة مجلّدات

صدر من دار بريل في سبتمبر 1992 طبعة جديدة للمعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، وهو معجمع ونسنك الواسع الشهرة. وجاء هذا المعجم حصيلةً لأربعين سنة من الجهد المتواصل الذي بذلته مجموعة من الجامعيين المتعدّدي الجنسيات، أشرف عليهم الأستاذ ونسنك والأساتذة الذين خلفوه. وقد فهرسوا آلافا من الكتب والمؤلّفات، وخزنوا عددا هائلا من المصطلحات مع القرائن والسياق. وكان الجزء السابع من هذا المعجم صدر عام 1968، ثمّ تلاه في 1969 جزء الفهرست الذي كان الثامن والأخير في طبعة فاخرة، مجلّدة، مرتفعة الثمن نسبيّا، فهي ليست في متناول كلّ من يرغب فيها. لذا أُعدّت الآن طبعة جديدة كاملة، تقع في 4300 صفحة. وهي طبعة أنسب ثمنا، وذات تغليف ورقي، تحتوي على المعجم الذي يضمّ جميع الألفاظ الهامّة مع قرائنها وذكرٍ دقيق للأماكن التي ترد فيها، وتحتوي أيضا على معجم في الأعلام، ومعجم للأسماء الجغرافية، ومعجم للاستشهادات من القرآن الكريم، ومعجم بالمصطلحات التي لا ترد في القواميس الأوروبية.